Instituto Cervantes

escribir crear contar

Las claves para convertirse en escritor

Te damos las gracias por adquirir este EBOOK

Visita **Planetadelibros.com** y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Próximos lanzamientos
Clubs de lectura con autores
Concursos y promociones
Áreas temáticas
Presentaciones de libros
Noticias destacadas

Comparte tu opinión en la ficha del libro y en nuestras redes sociales:

Explora Descubre Comparte

Índice

Portada
1. Escribir y crear
   La montaña mágica
   Un mundo por descubrir
   El confidente desconocido
2. El tema y el vehículo
   Los temas
      El amor, la vida y la muerte
   La mirada del escritor
   Los principios narrativos: Voz, tiempo y acción
      La voz activa
      El tiempo
      La acción
   Tengo una idea…, ¿o muchas?
   Trama y argumento
3. Organización básica. Las piezas clave
   Tres, el número mágico
   El hilo narrativo principal
      La acción manda
   Planteamiento. Una puesta en escena paciente y rica en detalles
   Nudo. El clímax, con precisión
   Desenlace. Un epílogo solemne y reflexivo
   Un final elegante y sutil
4. Dirigirse al lector
   El narrador y su posición
   Focalizar
   Bases del discurso
   El discurso directo
   El discurso indirecto y el indirecto libre
5. Personajes (I). Los actores
   Conflicto y propósito
      El conflicto
      El propósito
   Entrada en escena

¿Para qué crear personajes?
Habitantes con voz propia
Personalidad, comportamiento y madurez
Arco de transformación
6. Ubicación estratégica del narrador
Omnisciencia y narración en tercera persona
La narración en primera persona
Tiempo para reflexionar
Una interesante fórmula mixta: el narrador testigo
La ingrata labor del testigo
Inmersión
Tiempo de goma
7. La escena
Narrar y mostrar
El cronómetro del relato
Componer la escena
El diálogo
Escenarios
Visión espacial
Cuidar los detalles
Buscar perspectivas
Vincular la acción a los objetos
8. El control del tiempo
Escena, pausa, sumario y elipsis
Viajar en el tiempo
En los rincones profundos de la mente
Transiciones. Enlazar escenas
9. Elaborar la trama
El reloj
Dirigir la mirada del lector
Expectativas y memoria
Ciclo narrativo
Desde la documentación a las acciones
División en capítulos
Cortos y largos
¡Sin trampas!
10. Sintaxis
Verbos
Presente intemporal
Adjetivos
Adjetivos concretos y abstractos
Saturación
Adverbios
Matices

Figuras retóricas
La metáfora
La importancia de la escritura manual
Mayor proximidad
Favorece la concentración
Mejora el aprendizaje
11. Personajes (II). El mundo fantástico
Roles y caracterización
Descripción directa
Por mención directa o indirecta
Por nivel de participación en las escenas
Por el vínculo con otros personajes
Por su comportamiento habitual
Buenos y malos. El estereotipo
Personaje protagonista
Actores secundarios
Identidad y vínculos con el lector
La primera impresión
La función arquetípica
Acción y reacción
Procedencia e historia personal
Aspiraciones y posibilidades de alcanzarlas
Fidelidad a sí mismo
12. Ambientación
Crear una atmósfera
Verbos de situación
Dimensiones y perspectiva
Matices y medios tonos
Las partes por el todo
Dosificar la información
Suspense ***versus*** sorpresa
Clasificaciones y géneros literarios
Géneros de ficción
Novela policiaca y novela negra
La escuela americana: la novela negra
Europa tras las pistas
La Ciencia Ficción
El Círculo de Campbell
Géneros y generaciones
13. Literatura de no ficción
Formal sí, pero creativo
La crónica y el reportaje
El viajero
La biografía

Los libros de viajes
El viaje interior
El ensayo
Un observador en el mundo
14. El universo imaginario
Perseverancia y método
Claves para grandes distancias
Método, el que sea, incluso el caos
Práctica, errores y mucha lectura
Practicar, con un propósito
Lectura, para sentir
Equivocarse para aprender
Saltarse las reglas
Un estilo único y personal
Índice de autores y textos citados
Créditos

1
Escribir y crear

Con algunas palabras y una intención podemos crear cualquier estructura, podemos describir un lugar, hacer el retrato de alguien, dar forma a lo que pensamos, iluminar los rincones de un recuerdo e incluso explicar el significado de una emoción. Al escribir, esencialmente aprendemos una nueva forma de comunicar, establecemos un simple contacto, aunque a veces las palabras quieren que sea algo más, mucho más, y se convierten en un vehículo que cuenta su propia historia, un mundo imaginario en el que unos personajes nos invitan a descubrir su vida, sus secretos, sus motivos y sus propósitos. Solo tenemos que atrevernos a aceptar el reto.

Definir la escritura creativa posiblemente sea un auténtico desafío. Seguramente cada uno la entendemos de un modo distinto y aunque hallásemos un significado común, una definición completa y universal, tendríamos que reconocer que tanto escribir como crear, son dos verbos libres, incapaces de adaptarse a reglas fijas y con una extraordinaria capacidad de expansión. Por tanto, en este libro, vamos a ver la escritura creativa —crear con palabras— como una propuesta, o mejor, un juego, que mediante algunas directrices, ciertas normas gramaticales, una brújula y mucha intuición, intentará servir de ayuda a quienes han decidido iniciarse en el sorprendente mundo de la construcción literaria.

Como un buen maestro, el presente manual pretende iluminar un camino que, afortunadamente, deberá recorrer cada escritor por sí mismo. Los siguientes capítulos tienen como finalidad principal servir de orientación, mostrar herramientas que ayuden a jugar con las palabras de un modo eficiente, o dicho de otro modo, que aporten buenos consejos para que podamos ordenar un discurso, divertir, sugerir, enseñar y alcanzar nuestros propósitos a través de la ficción. Normas adaptables, reglas que parten de la observación y la práctica, que necesitan evolucionar del mismo modo que el propio lenguaje, igual que cada escritor y su historia personal, y que no pretenden en ningún caso suplantar al proceso creativo sino acompañarlo. Al fin y al cabo, se trata sencillamente de un punto de partida, el inicio de un viaje que aún tenemos que escribir. En palabras de García Márquez:

«El deber de los escritores no es conservar el lenguaje sino abrirle camino en la historia».

Antes de comenzar necesitamos un primer paso, una decisión que cada uno debe tomar a su modo y que, con buena parte de sus raíces en ese elemento tan misterioso que llamamos vocación y muchas ganas de improvisar, sirve para lanzarnos en medio de cualquier parte sin mapas y sin manual de instrucciones. Afortunadamente tenemos brújula, y voluntad, dos herramientas que quizá no aprendamos a valorar hasta que pase un tiempo pero constituyen la primera base sólida de la construcción literaria. La brújula, nuestra intuición, nos enseñará a elegir la mejor estrategia narrativa en cada caso, a menudo antes de saber lo que significa, y la voluntad nos servirá de guía en un viaje de largo recorrido en el que a veces nos fallarán las fuerzas, perderemos la confianza o encontraremos muros difíciles de saltar.

A partir de ahí, la escritura tendrá un significado distinto para cada uno, aparecerá como un gran desafío, como una forma de libertad, como un orden, o un caos, una seña de identidad o como un universo desconocido con un extraordinario poder de atracción. Puede que se convierta incluso en una forma de vida o en un patrón obsesivo, en algo que cuanto más se conozca menos se pueda explicar, en un golpe de suerte, una intención o un propósito. En cualquier caso, si al menos despierta nuestra curiosidad, no dejemos que pase de largo.

LA MONTAÑA MÁGICA

En 1924, el escritor alemán Thomas Mann terminó una larga novela, escrita en dos partes, que cuenta una historia de transformación en lo alto de una montaña. Dicho de este modo, parece que se trata de un mundo alejado de la realidad, inaccesible, habitado por un ser que sufre una terrible mutación de origen desconocido y se dedica a perseguir a los pobres montañeses…, pero no es así. La montaña es nuestro propio mundo, filtrado a través de los ojos del narrador, y la transformación no es otra cosa que un aprendizaje, el paso de la inocencia a la madurez de Hans Castorp, el protagonista, a través del camino que propone toda historia bien contada: el descubrimiento.

Y lo primero que descubrimos es que la escritura creativa se parece mucho a dibujar, de hecho, cuando nos encontramos frente a un texto bien escrito dejamos de ver palabras y nos transportamos a un mundo lleno de trazos, colores, matices y sombras, en el que puede ocurrir cualquier cosa. Nos dejamos llevar, cuando el dibujo nos fascina y la composición creada por el escritor se presenta como una tentación irresistible.

Este manual, un libro para diseñar tentaciones, describe las piezas

que necesita un escritor para afrontar un proyecto literario, desde las herramientas estrictamente estructurales hasta las que permiten jugar con el tiempo del relato, dar vida a toda clase de personajes o manejar la sintaxis para dirigir la atención del lector a un lugar, en el instante preciso. A partir del siguiente capítulo se explica el componente creativo junto a la técnica, mediante un desarrollo similar al que se produce cuando se afronta la misteriosa tarea de escribir ficción. Y entre misterios y sentido común, con algunos trucos, muchos ejemplos y alguna reflexión, este manual de escritura creativa presenta un procedimiento de trabajo que ante todo quiere ser ameno y eficaz. La mecánica disciplinará la imaginación y esta, por su parte, se encargará de que cada proyecto sea mucho más que un artefacto bien construido y en perfecto funcionamiento.

Escribir ficción es proponer un juego, y mientras tengamos eso en mente todo lo demás buscará su lugar, sin prisa, con orden, hasta que cada pensamiento, cada emoción e incluso cada silencio, ocupe su espacio dentro del texto. Como ocurre con el personaje central de la novela de Mann, el protagonista de una historia se convierte en el intérprete del escritor, en el mensajero que se ajusta hábilmente a las reglas de este juego tan particular. Reglas extrañas, que escogen una estructura desordenada y cambiante y ponen en contacto a dos personas que posiblemente no se conozcan ni vayan a conocerse nunca. Es la comunicación diferida, como se ha definido muchas veces, que convierte una historia personal en multitud de pensamientos y sentimientos ajenos, en interpretaciones que casi siempre desconocen la intención del autor pero multiplican su efecto.

El escritor esconde las piezas del puzle, el lector las descubre, y en esa peculiar conversación el contenido, escrito quizá siglos atrás, adquiere una importancia fundamental. Debe ser un desafío, como una gran montaña, que suponga un reto y al mismo tiempo una invitación difícil de rechazar. Debe guardar un secreto, o varios, que estimulen constantemente la curiosidad de quienes han decidido comenzar la subida. Debe ser un trayecto que solo pueda recorrerse a pie, que muestre paisajes asombrosos, toda clase de seres vivos, algunos peligros, manantiales, terrenos resbaladizos, refugios, estrellas y puestas de sol, y que al llegar a la cima regale un instante de absoluta tranquilidad. En lo más alto de una gran historia, en esa cima de la montaña, llega el momento de inspirar profundamente, contemplar el camino recorrido y admirar una parte del mundo que solo desde allí tiene una perspectiva única e inolvidable.

¿Jugamos?

UN MUNDO POR DESCUBRIR

Paso del caos creativo a la imagen concreta. De la pulsión narrativa al desarrollo ordenado del discurso. Contar una historia es, esencialmente, conseguir que se comprenda. Y para hacerla comprender sin prescindir de las emociones, hay que permitir que el lector la viva, que participe en ella, que la descubra. ¿Y ahora qué? se debe preguntar en cada página, y mientras permanezca intacta su capacidad de asombro, la historia cumplirá su objetivo.

Se habla de muchas formas de miedo a propósito del proceso creativo. Algunas se definen como limitación, de cualquier clase, incapacidad, dificultad extrema para transmitir una idea. Otras se refieren al terror a la página en blanco, al espacio vacío, a la posibilidad de que no sepamos escribir tan bien como soñamos, que no estemos a la altura de nuestra imaginación, e incluso se teme que al escribir descubramos algo de nosotros mismos que no queremos reconocer, como si nos colocásemos frente al espejo de Blancanieves y preguntásemos algo así como «¿Quién es el mejor escritor?». Pero lo cierto es que todos esos miedos se diluyen con rapidez entre las líneas de una buena historia. Empezar a escribir, aunque a veces no sepamos en qué dirección, es la mejor forma de conjurar fantasmas, de soltar algunos lastres y creencias que nos limitan, y de comprobar que los miedos al descubierto asustan mucho menos y solo sirven de excusa a quien no quiere realmente ponerse a ello.

Sin embargo, nos sentamos en el escritorio dispuestos a colocar las primeras piezas de nuestro relato y nos detenemos justo antes de escribir la primera palabra. ¿No habíamos quedado en que los miedos desaparecen al comenzar? Entonces nos damos cuenta de que hay algo más. Cada historia es un mundo por descubrir, tanto por quienes la leen como por quien la escribe, un mundo único, una visión que quedará escrita y al descubierto sin posibilidad de volver atrás. Y entre los personajes y todo lo que les ocurra quedará diluida la esencia del autor, y en ella sus intenciones, sus mejores virtudes, sus vicios, su debilidad, su fuerza y una tenue radiografía de su historia personal. Entonces pasamos los dedos por el papel, nos inclinamos ligeramente sobre la mesa y recordamos algo que leímos una vez: «Quitarse la ropa es algo físico, desnudarse es del alma». Empezamos a escribir. Si realmente hay un mundo a la espera de ser descubierto, vamos a dar el primer paso.

EL CONFIDENTE DESCONOCIDO

Ahora sabemos que queremos contar una historia pero ¿a quién?

Varios temas, aún sin definir, dan vueltas en la cabeza, con tanta

fuerza que necesitamos dejarlos salir cuanto antes. Nos sentamos frente al escritorio con todo lo necesario, papel, lápices y bolígrafos, un corcho lleno de recortes y anotaciones, café y el ordenador encendido con un cursor parpadeando a la altura de los ojos.

Sabemos que alguna vez alguien leerá lo que vayamos a escribir. Sabemos que dentro de un tiempo, alguien que conocemos y muchos más que jamás conoceremos, tendrán la oportunidad de saber lo que pensamos, lo que sentimos en este instante y cómo hemos decidido contarlo. En cierto modo, quizá pueda llamarse conversación, pero con unas características muy particulares. Nuestra propuesta, lo que quede escrito, no se podrá modificar, será una emocionante forma expresiva que viaje en una sola dirección y al llegar a su destino, la mente del lector, encontrará un significado distinto al original, transformado, interpretado por quien escucha una historia y la adapta a su propia vida.

Así, lo primero que descubrimos es que la historia viajará en un recipiente de ficción presentado por alguien que no somos nosotros. El narrador podrá estar dentro o fuera de la historia, quizá sea el protagonista o un testigo de los acontecimientos, pero será alguien ajeno al autor. El escritor debe desaparecer.

Vamos a comprobar esta idea con la ayuda de un buen maestro, con uno de los tutores que nos acompañarán durante todo este viaje. En la cubierta podemos leer: Kafka. *La metamorfosis*. Ese será el único instante en el que veamos al autor. Vamos a la primera página y comenzamos:

> Una mañana, al despertar de sueños intranquilos, Gregor Samsa se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho. Estaba boca arriba, sobre la dura coraza de su caparazón, y, si levantaba un poco la cabeza, podía ver su abovedado vientre, marrón y dividido por surcos arqueados; sobre éste, la colcha apenas podía sostenerse y estaba a punto de deslizarse hasta el suelo.
>
> *La metamorfosis* (1915), Franz Kafka

Un narrador nos sitúa rápidamente en un lugar, en un instante determinado, espacio y tiempo, y nos presenta al protagonista de la historia, Gregor Samsa, cuya vida transcurría con normalidad hasta que un acontecimiento le obliga a reaccionar. Es el comienzo de un relato.

¿A quién se dirige el narrador? ¿Quién va a descubrir los pensamientos, deseos y propósitos del protagonista? Alguien que llamaremos a partir de ahora lector implícito, que acepta las condiciones de la ficción y se dispone a disfrutar con ella.

Así, antes de escribir la primera palabra, ya tenemos un esquema claro de este gran desafío. El mundo de la ficción es un lugar único e independiente del mundo real, en el que un narrador transmite la

historia y quien la escucha (el lector implícito o narratario) acepta todas sus condiciones, es decir, solo tendrá que disfrutar de lo que suceda en la mente de Gregor Samsa, en las vastas extensiones de la Tierra Media de Tolkien, en la impredecible Invernalia de George R. R. Martin, en las calles del Londres victoriano que fueron transitadas por el doctor Jekyll, míster Hyde o Sherlock Holmes, en la isla del tesoro, en la India de Kipling, en los oscuros rincones de la casa de Ana Ozores, la Regenta, e incluso en lugares indefinidos entre dos mundos, aquí y allá, como la misteriosa Comala de Juan Rulfo, con todos los que deambularon por sus calles.

Lo mejor de todo es que ese mundo ha sido visto por cada escritor de una forma absolutamente personal, única. Ha existido en algún escenario, en algún momento, con todos sus pequeños detalles, con sus voces, en silencio, con todos los colores y matices posibles, en blanco y negro, tan real y tan cercano que creemos en él desde el primer instante.

Allí ocurrió algo y ahora nos disponemos a contarlo.

2
El tema y el vehículo

Deseo poder escribir algo tan misterioso como un gato.
EDGAR ALLAN POE

Estamos listos para comenzar una gran historia. O al menos eso creemos, hasta que le contamos el proyecto a un amigo, uno de nuestros mejores confidentes, y nos hace una pregunta que no teníamos prevista: «¿Y de qué va?».

Nos quedamos en silencio unos segundos y pensamos si necesita una respuesta concreta o algo aproximado, una idea imprecisa de la cantidad de cosas que pretendemos volcar en el relato y que difícilmente podrían resumirse en un solo tema. Pero antes de que podamos responder, insiste: «¿Es una historia de ciencia ficción, de piratas, del oeste? ¿Es una novela policiaca? ¿Una biografía?».

Entonces tenemos unas ganas irresistibles de decirle que sí y no, que tiene algo de todo eso y muchas cosas más, que habla de sentimientos, de encuentros, de amor, de pérdidas, de confianza, frustración, renacimiento, suerte, destino y esperanza, y cuyo protagonista podría ser hombre o mujer, un detective, o un niño con enorme curiosidad, un animal, un mago, un vendedor ambulante o quizá una estatua gigante cubierta de oro y piedras preciosas, como el Príncipe Feliz de Oscar Wilde. Y con la imagen de aquella estatua en la mente, respondemos al fin: «No lo sé».

Odiaremos a ese amigo durante mucho tiempo por su fatídica pregunta. Aunque pensándolo bien, puede que le debamos un gran favor. Cada historia, desde su origen, desde la primera emoción que le da sentido, necesita un proceso de transformación, una evolución desde el universo abstracto e indefinido de las ideas, desde la más pura creatividad, hacia lo concreto, hacia la realidad imaginada que recibirá el lector: el **vehículo.**

¿Un vehículo? Efectivamente, en un sentido casi literal. Seguramente tenemos muchas cosas que contar, una mezcla de ideas, reflexiones, emociones y recuerdos que estamos deseando trasladar al papel para que alguien los encuentre. Sin embargo, al ponernos a ello nos damos cuenta de que necesitamos un medio de transporte. Quizá queramos contar a los lectores cómo se relacionan para nosotros el frío, la soledad y el instinto de supervivencia, pero no despertaremos su interés si tratamos de dar una explicación directa, al menos no en literatura de ficción, así que tendremos que aprender a construir un

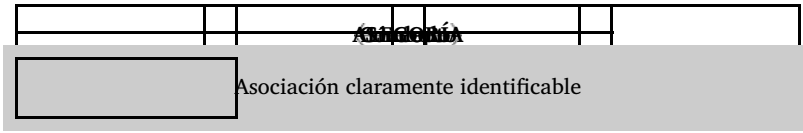
buen vehículo: un hombre cubierto con gruesas pieles, dirigiendo un trineo a través de las tierras nevadas de Alaska, sin otra compañía que sus doce perros de tiro y bosques interminables.

Transportamos nuestras ideas al lector, las colocamos en las piezas que forman la trama, sobre los escenarios en los que los personajes se moverán en busca de sus objetivos. Los mensajes irán bien envueltos en cada escena, en cada una de las imágenes construidas para componer la narración.

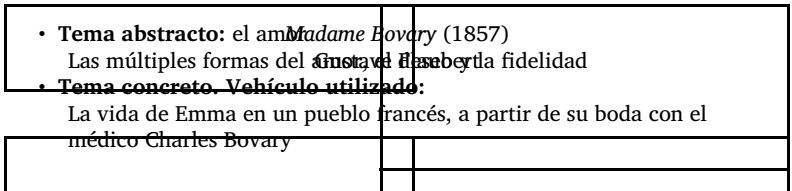
LOS TEMAS

Temas como el amor, el deseo, la venganza, la locura, la vida y otras abstracciones que puedan ser el germen de cualquier historia, tenemos que convertirlos en elementos concretos, tangibles, que el lector pueda entender con facilidad.

Nuestro vehículo narrativo, como hemos visto, cumple esencialmente esa función, representa mediante imágenes el tema (o temas) que pretendemos hacer llegar al lector, sirve para traducir a elementos físicos nuestras emociones y pensamientos. Es un canal imprescindible en el proceso de comunicación y funciona exactamente igual que el término conocido como **alegoría:** «Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos» (DRAE). Por ejemplo, hablar de la muerte como concepto, de forma abstracta, resulta complicado; sin embargo, si construimos un relato en el que aparezcan una calavera encapuchada y una guadaña, todo el mundo entenderá a qué nos estamos refiriendo.



Así, la literatura, en ese equilibrio entre aquello que se cuenta de forma explícita y todo lo que se sugiere, utiliza un vehículo físico, un canal comprensible y eficaz, para comunicarse. Por lo tanto, cualquier relato establece una relación alegórica entre al menos dos temas, uno abstracto, referido al concepto que queremos transmitir, y otro concreto, definido por la trama, la estrategia que transmite la historia de una forma eficaz. Vamos a ver algunos ejemplos.



Madame Bovary (1857)
Gustave Flaubert

- **Tema abstracto:** la libertad; la felicidad
  El libre pensamiento frente a un Gran Hermano
- **Tema concreto. Vehículo utilizado:**
  Ficción distópica que retrata una sociedad futurista, permanentemente vigilada y organizada para controlar a cada individuo, a través de la vida de Winston Smith
- **Tema abstracto:** la traición
  Locura, intriga, venganza y pandemonio
- **Tema concreto. Vehículo utilizado:**
  La historia transcurre en Dinamarca, tras el asesinato del rey Hamlet a manos de su hermano. El fantasma del rey pide a su hijo venganza

1984 (1949)
George Orwell

Hamlet (1603)
William Shakespeare

Como es lógico, cada obra, por breve que sea, cuenta mucho más de lo que vemos resumido en estos tres ejemplos, pero es una buena síntesis que nos ayuda a comprender la naturaleza de la narrativa fantástica, su necesidad de filtrar cualquier concepto a través de elementos físicos para ser comprendida.

Nuestro relato podrá adoptar la forma externa que quiera, un ambiente terrorífico en el interior de un castillo, una tarde tranquila frente al mar, una batalla, una conversación en un café…, y en aquel recipiente podrán viajar todos los pensamientos y emociones que tenemos, todo lo que queremos contar, con la certeza de que el lector podrá comprenderlo y disfrutará con ello.

Después de lo visto, encontrar las palabras que mejor definan la alegría, la soledad, el estímulo, la tristeza o el entusiasmo de los personajes, no debe ser una preocupación, solo debemos encontrar la imagen precisa. Y mientras buscamos, podemos darnos un respiro leyendo algo que nos transporte a otro lugar:

> Detrás de una puerta, Tom Skelton, de trece años, se detuvo y escuchó. Afuera, el viento anidaba en los árboles, merodeaba por las aceras con pisadas invisibles de gatos invisibles.
>
> Tom Skelton se estremeció. Cualquiera podía saber que el viento de esa noche era un viento especial, y que en las sombras había algo especial, pues era la víspera del Día de Todos los Santos, la Noche de las Brujas. Todo parecía ser de suave terciopelo negro, o terciopelo anaranjado o dorado. El humo salía jadeando desde miles de chimeneas como penachos de cortejos fúnebres. De las ventanas de las cocinas llegaban flotando aromas de calabazas.
>
> *El árbol de las brujas* (1972), Ray Bradbury

Desde la piel de Tom Skelton sentimos frío, acariciamos el pelo de los gatos invisibles, olemos las calabazas e imaginamos una chimenea cargada de leña al fondo de un amplio salón, un ambiente en penumbra iluminado solo por unas cuantas velas que se consumen lentamente sobre una gran mesa de madera. Y creemos adivinar las ganas de Tom de entreabrir la puerta, de vencer sus miedos y salir, de abandonar la seguridad de la casa y descubrir, quizá, que la mirada de los gatos no es lo único que le espera ahí fuera.

El amor, la vida y la muerte

Se pueden contar tantas cosas a través de la literatura que resulta casi imposible hacer una lista de todos los temas que nos pueden servir de inspiración. Sin embargo, se dice que existen solo tres, o al menos tres grandes temas, el amor, la vida y la muerte, que algunos autores reducen a incluso dos: el amor y la vida.

La verdad es que no hay una sola obra en la que, de un modo más o menos directo, no se trate alguno de ellos, o los tres, y en términos generales podemos decir que cualquier argumento que podamos crear tendrá el amor, seguramente en varios sentidos, como motor principal, hablará de la vida, en muchas de sus formas, y en algún momento aludirá, de manera más o menos explícita, a la muerte. Seguramente porque se trata de magnitudes absolutas, referencias para medir cualquier propuesta narrativa y dar un verdadero significado a los valores que la representen. Es decir, si nuestro relato propone la aventura de un personaje que decide cruzar el océano Atlántico en un pequeño bote, enseguida podemos imaginar algunos temas que, intuitivamente, parecen tener una relación directa con dicho vehículo, como el espíritu de superación, el miedo, el peligro, la confianza, la soledad, el coraje, la fe…, pero sin olvidar que en todos ellos están implícitos, en cierta proporción, la vida, el amor y la muerte.

Así, si tomamos la vida, en el ejemplo mencionado, como referencia absoluta, podremos mostrar con mucha más intensidad y trascendencia las aventuras de nuestro personaje, sobre todo cuando esté a punto de naufragar o le acechen peligros de cualquier clase.

También están, por supuesto, las obras que dedican explícitamente su contenido a dichos temas universales, como hemos visto en el cuadro con *Madame Bovary* y el amor, y quizá podríamos pensar que en esos casos se apuesta sobre seguro, se elige un canal que garantiza un éxito total en la comunicación con el lector, pero no es así, un tema en sí mismo no basta para construir un buen vehículo narrativo, no es una herramienta para diseñar escenas, personajes, conflictos y propósitos ya que, aparte de ser guía y referencia, podrá ser como mucho una motivación, que habrá que relacionar debidamente con elementos físicos concretos, como ya sabemos.

LA MIRADA DEL ESCRITOR

Es el momento de dejar el relato de Bradbury sobre la mesa y salir a la calle. Seguramente si nos cruzamos con un gato esta noche lo veremos de un modo muy distinto, puede que nos parezca una nueva especie,

que nos quedemos mirándolo fijamente y descubramos que a través de sus ojos se puede adivinar el porvenir. Quizá si también observásemos el mundo como él, seríamos capaces de controlar el tiempo, de volver al pasado para escribirlo otra vez, transformar los días futuros, detener el presente en un instante de intensidad o acelerar los momentos de aburrimiento. Si logramos ver como los gatos, tendremos la mirada del escritor.

Aunque no sepamos si las ganas de contar una historia bastarán para escribir un buen cuento, quizá una novela, ni si podremos encontrar las herramientas necesarias para no quedarnos a mitad de camino, tenemos bastante claro que no somos gatos, por el momento, y sabemos que una de las primeras cosas que hay que aprender es a descubrir el mundo otra vez, verlo con ojos nuevos. En primer lugar porque hemos oído ya eso de que un escritor es un observador, un curioso profesional capaz de extraer el argumento de un relato de trescientas páginas a partir de una gota de agua, y en segundo lugar, porque sabemos que a todo escritor no le interesan las cosas por lo que son, sino por cómo se cuentan.

La escritura creativa no consiste en relatar lo que sucede o ha sucedido a nuestro alrededor, no se trata de contar simplemente los hechos, hay que apoderarse de ellos, reinventarlos, darles una perspectiva única que salga a buscar directamente al lector, lo agarre de la solapa y le diga: «¿Has visto lo fabuloso que es esto?».

Londres, finales del siglo XIX. Podemos imaginarlo al leer un libro de historia, al documentarnos sobre la Inglaterra victoriana, incluso al ver algunos grabados que muestren el perfil de sus edificios, sus calles, los coches de caballos o la forma de vestir de sus habitantes. Sin embargo, jamás será la misma ciudad que vieron Dickens, Stevenson o *sir* Arthur Conan Doyle, ni habrá quien sepa describirla del mismo modo.

> Para entonces eran cerca de las nueve de la mañana, y la primera niebla de la temporada se cernía sobre la ciudad. Una enorme mortaja de color chocolate se esforzaba por ocultar el cielo, pero el viento soplaba sin cesar y dispersaba aquel ejército de vapores, así que, mientras el coche rodaba muy despacio por las calles, el señor Utterson contempló una increíble variedad de gradaciones y matices de luces crepusculares: aquí estaba tan oscuro como en plena noche, allí brillaba un llamativo resplandor de color pardo, que parecía producto de alguna extraña explosión, y aquí la niebla se dispersaba un momento y se vislumbraba un exangüe rayo de luz entre los jirones arremolinados de la bruma.
>
> *El doctor Jekyll y míster Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson

Mirar como un escritor supone que, en cierta medida, también cambiará nuestra mirada como lectores. Del mismo modo que les ocurre a los directores de cine cuando ven una película, o a los músicos cuando se disponen a disfrutar de un concierto, conocer la mecánica de la escritura implica ir mucho más allá de la historia que

nos puedan contar.

Aquello que comúnmente se conoce como deformación profesional nos lleva a colocar la obra literaria sobre la mesa de disección. Disfrutamos del relato, por supuesto, pero al mismo tiempo que vemos las escenas propuestas por el autor, tratamos de descifrar su código interno, cómo fueron concebidas, qué estructura presentan, cuándo y de qué forma entran los personajes…, algo que no tardará en convertirse en un procedimiento habitual muy eficaz.

No existe un taller literario ni un manual de escritura que pueda enseñarnos más ni mejor que una lectura atenta y mucha práctica, algo que requiere tiempo y constancia pero que resulta ser el mejor método de aprendizaje posible. Como veremos en los capítulos de este libro, la escritura creativa es un proceso más técnico de lo que parece, requiere conocer bien el lenguaje y sus amplísimas posibilidades a través del uso de herramientas específicas. No obstante, precisamente el calificativo «creativa» nos indica que se trata de una disciplina esencialmente autodidacta, en la que cada escritor, al mismo tiempo que aprende la teoría, busca sus propias soluciones, experimenta constantemente, escribe sin parar, se equivoca, acierta sin saber cómo lo hizo, corrige, pide ayuda a los grandes maestros de la literatura y cuando al fin, después de un tiempo, da por terminado su primer trabajo, lo coloca frente al público mientras deja en el aire una pregunta aún sin responder: «¿Tendré éxito?».

Eso de pedir ayuda a los maestros es un recurso que practicamos de forma inconsciente casi desde el principio, puede que antes de que hayamos decidido dedicarnos al peculiar mundo de la escritura profesional. Y, por supuesto, dichos maestros no tienen por qué ser contemporáneos ni vivir en la puerta de al lado, ni siquiera tienen que hablar nuestro idioma ni entender la literatura de la misma forma. Basta con que alguna vez nos haya llamado la atención su forma de mirar.

Mientras aprendemos a manejar correctamente los tiempos verbales, descubrimos la técnica que nos ayuda a componer una escena o tratamos de caracterizar con paciencia nuestro primer personaje, puede que tengamos un encuentro afortunado:

> Ahora que he empezado a escribir, me siento como si nunca hubiera hecho otra cosa o como si hubiera nacido para esto.
>
> Me veo escribiendo como nunca me vi pintando, y descubro lo que hay de fascinante en este acto: en la pintura hay siempre un momento en que el cuadro no soporta una pincelada más (mala o buena, lo empeoraría), mientras que estas líneas pueden prolongarse indefinidamente, alineando fragmentos de una suma que nunca será iniciada, pero que es, en ese alineamiento, ya trabajo perfecto, ya obra definitiva, porque es conocida. Es, sobre todo, la idea de la prolongación infinita lo que me fascina. Podré estar escribiendo siempre, hasta el fin de mi vida, mientras que los cuadros, cerrados en sí, repelen, aislados ellos mismos en su piel, autoritarios, y, ellos también, insolentes.

Manual de pintura y caligrafía (1977), José Saramago

Poco a poco, según avancemos en el proceso de aprendizaje, haremos nuestra particular colección de maestros. Puede que Flaubert y Proust nos enseñen a dar importancia a los detalles, Tolstói nos muestre cómo se hace un buen diálogo, Saramago nos ayude a mezclar todas las voces narrativas posibles y Dickens a jugar con el espacio y la perspectiva, pero no vamos a conformarnos con eso. Estamos aprendiendo a mirar y por tanto imitaremos muchos estilos, aprenderemos de muchas soluciones creativas que otros escritores pusieron en práctica antes que nosotros, pero siempre con un fin: crear nuestra propia identidad.

Cuando nuestro trabajo se dé a conocer, podrá tener críticas de todo tipo, habrá quien lo juzgue con dureza, quien lo alabe e incluso quien lo ignore, y muy probablemente será comparado con el estilo de algún autor de referencia. El hecho de que nos digan «maneja el tiempo como tal autor» o «construye personajes como tal otro»…, debemos considerarlo un gran cumplido porque eso quiere decir que hemos aprendido bien de nuestros tutores y hemos encontrado nuestra propia forma de comunicar, un estilo que, con las influencias y marcas que muestra todo buen aprendizaje, se presenta con una voz única y personal.

En cuanto al éxito, ese interrogante que antes se quedó sin responder, de momento solo tenemos que pensar que se trata de algo ajeno a nuestros propósitos. En su momento, cuando sepamos qué significado preciso le damos y si decidimos ir a buscarlo directamente, nos ocuparemos de él. Por ahora, debemos buscar nuestra motivación principal en los primeros pasos. Escribir y crear. Vamos a concentrarnos en ello.

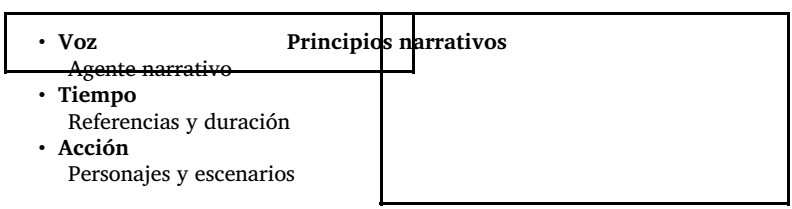
LOS PRINCIPIOS NARRATIVOS: VOZ, TIEMPO Y ACCIÓN

Sabemos lo que queremos contar, ahora vamos a dar el siguiente paso. Impresiona sentir la voz de escritores que dejaron su obra escrita hace tanto tiempo, cien años, cuatro siglos…, y descubrir que las emociones originales permanecen ahí, inalterables, aunque los lugares o las personas a las que se refieren hayan desaparecido, o se hayan transformado tanto que ya no tengan nada que ver con aquel pasado. Queremos conseguir algo así, hablar de nuestra ciudad y que permanezca, contar la vida de la gente que nos rodea y que un lector los descubra y los pueda escuchar, los conozca, casi los pueda tocar, dentro de cuatro o cinco generaciones. Tenemos algunos temas en mente y es el momento de fijar la atención en un punto concreto. Intuimos que el lector, igual que nosotros, necesita una primera

orientación básica para poder entender (y disfrutar) todo lo que le contemos, así que empezaremos por presentarle el relato como es debido.

Durante unos días, varios temas pueden flotar en nuestra cabeza como una mezcla inconsistente y dispersa, y podemos pensar que la mejor idea es sorprender al lector con un comienzo muy original, algo más o menos así: la voz interior de un personaje indefinido, con algunas palabras desordenadas, una reflexión profunda sobre un tema que en principio va a quedar oculto, y algunas referencias a otros momentos de la historia que no se describirán hasta tres o cuatro capítulos más adelante. A continuación nos sentamos frente al teclado, escribimos unas cuantas páginas y dejamos que nuestras ideas se vayan colocando sobre la marcha. Posiblemente no tardemos en darnos cuenta de que ni siquiera nosotros sabemos lo que estamos contando, y que si no encontramos un modo de comunicar más claro y directo, nuestro mensaje no se hará entender. Es el momento de cambiar el rumbo y volver a empezar. Bastará, por ahora, con un planteamiento que dé la bienvenida al lector.

«Hola, soy un relato apasionante y estoy aquí para enseñarte algo que vas a disfrutar sin dificultad desde la primera frase». Vale, eso está mucho mejor, al menos así conseguiremos que nadie se aburra o se desespere a los diez segundos de comenzar la lectura. Se trata de captar la atención, despertar interés y estimular la atención del lector de nuestro relato, para lo cual tenemos que dar tres referencias fundamentales: una **voz,** o lo que es lo mismo, quién cuenta la historia; un **tiempo,** que en principio será un punto de partida (cierto momento de la vida del protagonista, una mañana, al comenzar un verano…) y después informará sobre la duración total del relato (cincuenta años, una tarde…); y la **acción,** es decir, los movimientos de los personajes en un escenario.



De los principios narrativos saldrán muchas más cosas, obtendremos una gran variedad de herramientas que poco a poco aprenderemos a utilizar, pero de momento nos sirven como primera medida para distinguir y ordenar todos los elementos que formarán parte de la composición.

Cuando tengamos claro que necesitamos una voz, descubriremos la importancia de elegir un narrador adecuado y lo versátil que puede

llegar a ser. Al fin y al cabo, nos hemos propuesto contar una historia así que debemos considerar el agente narrativo como un elemento esencial sin el que sería imposible cumplir nuestro cometido. Cuando aprendamos a manejar el tiempo, desde los puntos de referencia básicos hasta la duración de cada escena o el desarrollo de todo el relato, tendremos en nuestro poder el control del ritmo narrativo, nada menos, algo que colocará los acentos y las pausas en el momento preciso para que nuestra obra se desarrolle como una auténtica sinfonía. Y, por supuesto, cuando tengamos los personajes y un objetivo que alcanzar, nos daremos cuenta de que a partir de la acción se ordenan todos los elementos del relato.

La voz activa

Vamos a construir un mundo de ficción, vamos a proponer una historia llena de personajes con grandes aspiraciones que invite al lector a disfrutar de un viaje apasionante. Podemos llevarlo al mismo centro de una ciudad perdida, situarlo frente a la puerta semienterrada de un templo que esconde secretos desde hace siglos y esperar que se pregunte: «¿Qué hay en su interior?». Lo descubrirá por sí mismo; no obstante, para que eso ocurra, para que su imaginación se acomode libremente y busque respuestas en aquel lugar, tenemos que desaparecer.

Quien cuente la historia no será el autor, tan real como quienes puedan leerla. Es la propia ficción la que establece su espacio y sus condiciones, por tanto, la voz (o voz activa) será la de un **narrador,** una figura que podrá participar en el relato o permanecer fuera de él y será la encargada de contarlo de un modo único. El narrador, además de ser la voz en cada relato, tiene la capacidad de colocarse en el lugar que más le conviene, y así consigue que imaginemos toda clase de historias desde cualquier ángulo posible.

Hemos conocido la vida de piratas legendarios desde la perspectiva de un narrador externo, alguien que nos contaba sus secretos y nos describía cada rincón del barco y todos los lugares en los que fondeaba sin estar allí, sin protagonizar los abordajes ni sufrir las tormentas del trópico; hemos conocido también desde fuera la vida de Aureliano Buendía a lo largo de varias generaciones, los primeros tiempos de Macondo y los inventos imposibles del gitano Melquiades. Hemos asistido a las increíbles fiestas de Jay Gatsby, en su mansión de Long Island, y le hemos dado la mano gracias a Nick Carraway, el narrador que desde dentro y como testigo nos llevó hasta allí. También recordamos la ciudad de Los Ángeles en los años posteriores a la gran depresión, sus contrastes y sus personajes llenos de secretos,

contados en primera persona a través de los ojos de Philip Marlowe, el detective creado por Raymond Chandler en 1939.

Hemos leído tantas historias desde tantas perspectivas distintas, que tenemos claro que nuestro primer paso para construir un relato será no solo decidir el narrador, también tener claro dónde queremos colocarlo. Entendemos que la voz es una actitud narrativa y como tal contará las cosas de un modo distinto si está a cierta distancia o si por el contrario participa en ellas. Además, cuando decidamos cuál es la posición más adecuada, tendremos que asociarla a un sujeto gramatical, algo que veremos con detalle en próximos capítulos. Lo más frecuente, salvo excepciones, es optar por la tercera o por la primera persona:

> Siento un inmenso placer al demorarme en estos recuerdos de infancia, antes de que la desventura infectase mi espíritu, y cambiase sus luminosas visiones de ilimitada utilidad en estrechas y tenebrosas reflexiones sobre la persona. Además, al trazar el cuadro de mis primeros años, incluyo también aquellos acontecimientos que condujeron, de manera imperceptible, a mi posterior desventura, pues cuando trato de explicarme el nacimiento de esta pasión que después dominó mi destino, la veo surgir como un río de montaña de fuente innoble y casi ignorada; pero, creciendo a medida que avanzaba, se convirtió en un torrente que fue arrasando a su paso todas mis esperanzas y alegrías.
>
> La filosofía natural es el genio que ha regulado mi destino; por tanto, deseo exponer en esta narración aquellos hechos que condujeron a mi predilección por dicha ciencia. Cuando yo tenía trece años fuimos todos de excursión a los baños próximos a Thonon; la inclemencia del tiempo nos obligó a permanecer un día entero encerrados en la posada. En esta casa encontré por casualidad un volumen de las obras de Cornelio Agrippa. Lo abrí con indiferencia; la teoría que intenta demostrar y los hechos maravillosos que relata, transformaron en seguida mi actitud en entusiasmo.
>
> *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), Mary Shelley

Más adelante analizaremos con calma las características de las distintas personas gramaticales, pero de momento vamos a ocuparnos de una primera impresión: ¿qué hemos sentido al leer el texto? Independientemente de que nos guste el género o las cosas que nos muestra, lo primero que notamos es que una voz se dirige a nosotros, nos traslada a un escenario en el que algo sucede o está a punto de suceder. El doctor Víctor Frankenstein nos cuenta lo que sintió al conocer los descubrimientos de Agrippa, nos invita a acompañarlo. ¿Nos dejamos llevar?

Si la respuesta es sí, veremos que el narrador nos lo pone fácil. El primer cometido de un escritor es escoger muy bien al guía turístico de nuestro viaje, alguien que podrá envolver los acontecimientos con cierto misterio, con sarcasmo, con entusiasmo o con sentido del humor, pero que ante todo se preocupará de que los comprendamos sin dificultad. La escritura creativa puede ser todo lo compleja y rica en matices que queramos, pero en ningún caso debe ser densa o inaccesible. Por tanto, todo narrador, la voz activa, siempre tendrá presente que la primera misión del texto literario será enviar un

mensaje eficaz, es decir, que se descifre con claridad y rapidez y sirva para completar con éxito el proceso de comunicación.

Conocer al personaje principal a través de su propia voz, como narrador protagonista, nos deja una particular sensación de complicidad, como si fuésemos los únicos, o los primeros, a quienes confiesa sus pensamientos. Vamos a ver qué tal suena una voz que nos habla desde la tercera persona gramatical:

> El bote estaba escrupulosamente limpio. Tenía un ancla pequeña, dos depósitos de agua y unas sesenta brazas de hilo de pescar muy fino. Debajo del banco de Harvey había un cuerno de hojalata, un mazo de aspecto desagradable, un arpón y un bastón corto de madera. Había un par de rollos de hilo, provistos de plomadas muy pesadas y anzuelos dobles para bacalao. Estaban colocados cuidadosamente a un lado del bote.
>
> —¿Dónde está la vela y el mástil? —preguntó Harvey, en cuyas manos empezaban a aparecer callos.
>
> Dan se rio.
>
> —Los botes de pesca no llevan velas. Hay que remar, aunque no hace falta que despliegues tanta energía. ¿No te gustaría que fuera tuyo?
>
> —Supongo que mi padre me regalaría uno o dos si se lo pidiera —contestó Harvey.
>
> Hasta aquel momento había estado demasiado ocupado como para acordarse de su familia.
>
> —Claro. Olvidaba que tu padre es millonario. Aunque ahora no te comportas como si lo fueras. Pero un bote y todo lo demás —Dan hablaba como si fuera una ballenera— cuesta un montón de dinero. ¿Crees que tu padre te lo regalaría como si fuera un juguete?
>
> —No me extrañaría nada. Sería casi lo único que no le he pedido hasta ahora.
>
> —Pues debes ser un hijo muy caro de mantener. No manejes el remo así. El golpe debe ser más corto, puesto que el mar nunca está enteramente tranquilo y puede golpearte el remo de vuelta…
>
> ¡Bum! El extremo del remo golpeó a Harvey bajo la mandíbula, tirándolo hacia atrás.
>
> *Capitanes intrépidos* (1896), Rudyard Kipling

La sensación es distinta, sin duda. La voz toma cierta distancia, nos permite observar el escenario y a los personajes desde un plano más abierto y se ocupa más de las acciones que de lo que pueda ocurrir en la mente del protagonista.

Tanto la primera como la tercera persona son dos opciones válidas a nuestra disposición; no obstante, la intención narrativa que traslademos a cada relato nos indicará cuál es la más adecuada en cada caso, la que nos conviene utilizar. A veces se trata simplemente de pequeños detalles, de sutiles diferencias que nos ayudan a elegir correctamente. Lo veremos con detenimiento dentro de algunos capítulos.

El tiempo

Ahora vamos a decidir cómo manejamos un elemento especialmente interesante. Nos preparamos para tomar una decisión delicada, la de elegir un director de orquesta capaz de llevar con buen ritmo toda la estructura, porque si lo hacemos bien la trama sonará como una

composición elegante y bien medida.

Vamos a presentar al lector el **tiempo,** el instante en el que decidimos comenzar la primera escena y, sobre todo, la velocidad y la duración del viaje.

Sabemos que la referencia temporal es una de las más importantes, no solo porque ayuda a comprender mejor lo que se está contando (el tiempo que dura una conversación, el inicio de un viaje, etc.) sino también porque traslada directamente cada escena a un marco emocional, a un perímetro en el que la urgencia, la calma, la permanencia, la fugacidad o la pausa, junto a muchos más conceptos relacionados con el tiempo, serán el auténtico pulso narrativo. Como veremos con detalle más adelante, cada escena transmite una sensación temporal distinta, independientemente de su duración en el relato. Así, por ejemplo, las reflexiones del personaje principal en las últimas páginas transcurrirán más lentamente, con más pausa, que las acciones que podamos mostrar al comienzo.

Pero vayamos por partes. En cuanto decidamos la voz narrativa, el relato deberá comenzar en algún lugar y en algún momento. Ese instante, al que a partir de ahora llamaremos **ancla,** es clave pero podemos elegirlo con total libertad, es decir, podemos presentar la historia al lector desde cualquier punto de su recorrido, incluso desde el final, siempre que tengamos en mente todo el trayecto, con claridad, y sepamos ensamblar las piezas hábilmente para que nadie se pierda al recorrerlo. El comienzo es tan libre que pocos relatos se transmiten de forma cronológica, de principio a fin, y por regla general muestran una estructura desordenada cuyo objetivo principal es la eficacia.

Esto es el ritmo y cuando llevemos escritas unas cuantas escenas tendremos claro si estamos haciendo una mezcla desafinada o componiendo una auténtica melodía. De momento utilizaremos el factor tiempo para comenzar con una referencia sencilla y concreta: aquella mañana, al despegar el avión, el día de su cumpleaños, un segundo antes del amanecer, durante una puesta de sol, hace años…, con una frase directa y convincente, como muestra el siguiente fragmento de la novela *Barrio de maravillas*, que entre todas las tardes posibles elige una, y entre cualquier sonido, el del timbre de la puerta:

> El timbre sonó de un modo particular. Sonaba de un modo particular todas las tardes, pero aquel día se hizo notar más su particularidad. El timbre delataba el titubeo, la duda de quien lo oprimía temiendo que no respondiese la persona llamada, y aquella vez no respondió. Sonó como siempre; primero una vibración apenas audible y luego ya un breve timbrazo sin remedio: ya está, ya sonó, ahora a esperar. No abrió la puerta Elena. Antes de abrirse fueron acercándose pasos que no eran los de ella, pero ya no era posible retroceder: se abrió la puerta.
>
> *Barrio de maravillas* (1976), Rosa Chacel

En capítulos posteriores analizaremos en profundidad todas las cuestiones relacionadas con el ritmo y el tiempo de nuestro relato pero de momento vamos a hacer un sencillo ejercicio de audición. Podemos hacerlo con varios formatos distintos, cuentos, novelas, algún género de no ficción, y con obras de distintas épocas. Vamos a leer uno o dos capítulos de cada uno, sin interrupción, sin tratar de analizar cómo está escrito sino simplemente con el oído bien atento. Veremos que cada narrador tiene una voz particular y que cada historia, independientemente del argumento, se transmite de un modo distinto. Cuando hayamos terminado, solo tenemos que preguntarnos: ¿cómo recordamos cada una de ellas?

Aunque hayamos empleado más o menos el mismo tiempo en cada lectura, seguramente unas nos habrán parecido más largas que otras, a veces habremos tenido la sensación de caminar, otras veces de ir a toda velocidad, y puede que nos haya parecido que íbamos dando saltos o que el reloj, durante unos segundos, se detenía. Además, si prestamos un poco de atención a las sensaciones que hemos tenido en cada una de ellas, lo más probable es que nos demos cuenta de que han sido muy distintas: hemos podido sentir desde angustia hasta una completa serenidad, y en algunos momentos puede que también algo de miedo, ansiedad, felicidad, satisfacción, rabia, compasión y hasta es posible que nos haya dado por reír en algún momento.

¿Qué ha pasado? Que los autores de dichos relatos supieron manejar muy bien el tiempo narrativo durante su elaboración. Nos han hecho pasar lentamente por las reflexiones de los personajes, nos han permitido saltar con mucha habilidad los momentos intrascendentes, nos han descrito un abrazo con tanto detalle que no nos pareció que transcurriese ni un solo segundo, nos hicieron viajar a la velocidad de la luz, enamorarnos con un golpe de vista o seguir la cadencia constante del tren que desaparece entre la niebla.

Ocurrieron muchas cosas durante nuestro experimento de lectura, sí, pero cada una en su momento, cada una en un intervalo que no duró más ni menos de lo necesario. Magia que en nuestro proceso de formación como escritores poco a poco aprenderemos a manejar.

La acción

Todas las acciones, absolutamente todas, serán obra de los personajes. Sus decisiones y, por consiguiente, las cosas que hagan a continuación, determinarán el número y duración de todas las escenas del relato.

Ya estamos listos para conocer el tercer principio narrativo: la **acción.** Debemos tratarlo con cuidado porque este elemento se divide en dos: el responsable de dicha acción, el **personaje,** y el lugar donde

se produce, el **escenario.** Pero esto no va a suponer un problema, al contrario, porque cuando hayamos unido los principios narrativos (la voz, la referencia de tiempo, el personaje y el lugar en el que se encuentra) tendremos toda la atención del lector.

Vale, un momento. Llegados a este punto tenemos que tratar un asunto importante que si no resolvemos con rapidez nos va a provocar un ataque de pánico: son las dos de la madrugada, no nos queda café y no tenemos personajes. Genial. ¿Cómo se supone que debemos escribir una escena, con una primera acción, si aún no tenemos quien la protagonice? ¿No deberíamos haber empezado por ahí?

Seguramente sí pero si aún no tenemos claro cómo se construye un personaje, cómo se hace una buena descripción, cómo se define su estado emocional, cuál será su función o qué características distinguen a los protagonistas de los secundarios, por ahora bastará con mostrar a alguien que se presente correctamente. No obstante, así podremos resolver el problema de la primera escena. ¿Y luego qué? Al llegar a este punto nos damos cuenta de que tan importante como tener clara la historia es tener en mente a sus habitantes, al menos los que serán directamente responsables de mover la trama. Este ejemplo nos muestra cómo:

> Inocentemente. Así comenzó. Cuando Katya Spivak tenía dieciséis años y Marcus Kidder sesenta y ocho.
>
> Por la Ocean Avenue de Bayhead Harbor, Nueva Jersey, en medio del espeso letargo de final de la mañana, Katya paseaba en su silla al bebé de diez meses de los Engelhardt y llevaba de la mano a la hija de tres años, Tricia, por delante de la sucesión de tiendas deslumbrantes y maravillosas por las que era famosa la avenida —Bridal Shoppe, Bootery, Wicker House, Ralph Lauren, Lily Pulitzer, Crowne Jewels, Place Setting, Pandora's Gift Box, Prim Rose Lane Lingerie & Nightwear— cuando, mientras se detenía a contemplar el escaparate de Prim Rose Lane, sonó una voz inesperada en su oído:
>
> —¿Y si pudieras escoger, si pudieras cumplir tu deseo?
>
> Lo que advirtió fue la pintoresca expresión, *tu deseo. Tu deseo,* como en un cuento de hadas.
>
> A sus dieciséis años, era demasiado mayor para creer en cuentos de hadas, pero sí creía en lo que podía prometer una agradable voz masculina que le preguntaba cuál era «su deseo».
>
> Con una sonrisa se volvió hacia él.
>
> *Una hermosa doncella* (2010), Joyce Carol Oates

Katya Spivak es el personaje que mueve la trama, el personaje protagonista. El narrador se sitúa fuera de la novela, muestra lo que sucedió desde cierta distancia y deja que el lector espere que los distintos actores tomen sus propias decisiones.

En la primera frase tenemos una referencia temporal, que especifica la edad de los dos primeros seres que conoce el lector, y en el siguiente párrafo vemos otra referencia más precisa, al final de la mañana, junto a la inmediata mención del escenario: Nueva Jersey.

Se empieza a perfilar el vehículo narrativo a través de una voz (con

el agente gramatical en tercera persona), en un marco temporal, que solo nos informa del instante en el que comienzan a desarrollarse los hechos, y de momento no nos da pistas sobre la duración total de la trama, y con la acción definida por lo que hacen los personajes en un escenario concreto. Es decir, por ahora, se encuentran durante un paseo.

Voz, tiempo y acción, y esto se pone en marcha. Ahora lo vemos más claro. Necesitamos un personaje, al menos, para que el mecanismo pueda funcionar. Sin él no hay acción, no hay escenas, y el narrador podría hacer una introducción detallada, podría describir el entorno o dar algunos datos de referencia pero no podría conectar con el lector hasta que apareciese alguien por allí. Por tanto, esa idea que da vueltas en nuestra cabeza a partir de ahora va a necesitar a alguien que la represente. Vamos a inventar un protagonista, como Katya, como Hans Castorp, lo colocamos en medio de un escenario, quizá mirando fijamente al lector, y dejamos que sus pasos, sus gestos, sus palabras e incluso sus pensamientos cuenten la historia. Quién sabe, puede que sea su propia vida la que quiera contar.

TENGO UNA IDEA…, ¿O MUCHAS?

Antes de escribir la primera palabra nos damos cuenta de que en este punto se pueden tener dos grandes barreras: puede que tengamos una idea clara, algo que queremos contar pero no sabemos cómo, o bien, que tengamos tantas cosas en mente que podríamos empezar cien relatos al mismo tiempo y no pasar de la primera página en ninguno. Lo más probable es que al enfrentarnos a un proyecto de estas características por primera vez, nuestro problema sea decididamente el segundo.

No se nos pasa por la cabeza la idea de abandonar a la primera dificultad así que, antes de afrontar la difícil decisión de quedarnos con la mejor opción, vamos a empezar por descartar todas las que no tengan capacidad de generar escenas (acción), es decir, las que no den libertad de movimiento a los personajes, por muy interesantes y creativas que nos parezcan.

Esto elimina, sorprendentemente, la mayoría y convierte a las opciones «finalistas» en auténticos generadores de movimiento, de situaciones posibles, que permitirán al narrador mostrar la historia con agilidad, sin cortes bruscos ni limitaciones de espacio o tiempo. Porque tener una idea no es lo mismo que pensar en contarla, y cuando se da ese paso el concepto deja de ser abstracto y se concreta en imágenes, en conjuntos de información diseñados para que el lector los entienda y los disfrute.

Se nos ocurren temas constantemente, ideas, escenas e incluso argumentos que nos parecen fácilmente trasladables al papel. Sin embargo, construir un buen relato requiere en primer lugar que dichos temas se filtren a través de los principios narrativos. Si esa idea que da vueltas en nuestra cabeza desde hace unos días tiene una perspectiva clara, unos límites temporales bien definidos y un boceto de personajes (con un propósito claro) y escenarios, podemos empezar a trabajar.

Trabajar una idea consiste, básicamente, en darle una oportunidad. Eso significa que no nos tiene que importar demasiado si el concepto es original o impactante, o si nos va a dar para escribir siete libros como mínimo, lo importante es que nos permita crear un mecanismo que funcione, una sucesión de escenas que interesen al lector. En este sentido nos tenemos que relajar, porque un gran relato no tiene por qué contar las aventuras de un héroe galáctico, las hazañas bélicas de un emperador o el descubrimiento de la Atlántida. Puede limitarse a algo tan sencillo, y al mismo tiempo tan eficaz, como la historia de una viuda que vela a su marido durante una noche:

> Después de cerrar la puerta, tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada. Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar. Y como no encuentra mejor cosa que decir, repite lo mismo que lleva diciendo desde la mañana: «Aún me parece mentira, Valen, fíjate; me es imposible hacerme a la idea». Valen la toma delicadamente de la mano y la arrastra, precediéndola, sin que la otra oponga resistencia, pasillo adelante, hasta su habitación:
>
> —Debes dormir un poco, Menchu. Me encanta verte tan entera y así, pero no te engañes, bobina, esto es completamente artificial. Pasa siempre. Los nervios no te dejan parar. Verás mañana.
>
> Carmen se sienta en el borde de la gran cama y se descalza dócilmente, empujando el zapato del pie derecho con la punta del pie izquierdo y a la inversa. Valentina la ayuda a tenderse y, luego, dobla un triángulo de colcha de manera que la cubra medio cuerpo, de la cintura a los pies. Dice Carmen antes de cerrar los ojos, súbitamente recelosa:
>
> —Dormir, no, Valen, no quiero dormir; tengo que estar con él. Es la última noche. Tú lo sabes.
>
> *Cinco horas con Mario* (1966), Miguel Delibes

Mediante una original trama estructurada en tres partes, con un capítulo inicial que sirve de prólogo, veintisiete capítulos centrales en los que se desarrolla el monólogo de Carmen, y un capítulo final o epílogo, Delibes retrata la vida provinciana de los años sesenta, muchos temas relacionados con el matrimonio y la comunicación, asuntos concernientes a la moral y las apariencias, e incluso el enfrentamiento entre las «dos Españas». Y además de todos ellos, de forma más o menos explícita, no faltan, por supuesto, los tres grandes temas que ya conocemos: amor, vida y muerte.

La originalidad la encontramos, en primer lugar, en la voz, en la combinación de un narrador en tercera persona para abrir el relato

con la narración directa de la protagonista en los capítulos siguientes, que habla a solas con su difunto marido, lo que nos permite situarnos al lado del personaje en un espacio muy reducido y en total intimidad:

> Transi fue la que me lo dijo, Mario, figúrate antes de hacernos novios, que ya ha llovido, que tu padre prestaba dinero a interés, claro que yo en esto ni entro ni salgo, que también lo prestan los bancos y es una cosa legal. Y a mí no me pareció mala persona tu padre cuando le conocí, te lo juro, que, sinceramente, iba dispuesta a lo peor y luego un infeliz, un poco chiflado, quizá, a lo mejor por lo de Elviro y José María, vete a saber, ¿recuerdas?
>
> *Cinco horas con Mario* (1966), Miguel Delibes

En cuanto al asunto del tiempo, una noche de velorio que podría pasar fugazmente en otra novela, aquí transcurre lentamente, minuto a minuto, haciéndonos sentir cada momento sin prisa, con todos los matices que llegan a través del monólogo de la viuda, como si las cinco horas del relato transcurriesen en tiempo real.

Como es lógico, una historia desarrollada por un solo personaje, que no hace otra cosa más que hablar mientras avanza la madrugada en un escenario mínimo y austero, es una propuesta centrada en las emociones y la reflexión. Una obra que tenemos que ir descubriendo capa por capa, en la que no se necesitan más escenarios, ni largos viajes, ni personajes secundarios. Todo se cuenta ahí, alrededor de una idea envuelta con paciencia con un buen montón de recuerdos.

TRAMA Y ARGUMENTO

Ahora necesitamos hacer un resumen esencial, una descripción en orden cronológico de los puntos clave que, sin desvelar las sorpresas que esconde la trama ni revelar el desenlace, informe al lector sobre lo que tiene entre las manos. Es decir, un **argumento.** Dicho de otro modo, el argumento podría considerarse una descripción del vehículo narrativo, un esquema general de la historia con referencias de tiempo y lugares, mención a personajes y preparación para la trama que está por descubrir.

También podemos distinguir entre argumento y **sinopsis,** esencialmente porque esta última añade valoraciones estratégicas de algunos momentos del relato, o de los personajes, con el objetivo de subrayar los puntos fuertes de la obra y estimular al lector antes de que abra el libro.

No obstante, ambos conceptos están diseñados con una prioridad de claridad y precisión, de síntesis, para alcanzar sin rodeos su objetivo y servir de apoyo a una estructura mucho más compleja que constituye realmente la esencia misma del libro: la **trama.**

Argumento – Descripción cronológica de puntos clave
Sinopsis – Resumen valorativo
Trama – Estrategia narrativa

La trama es una estrategia. Un plan endiablado que si funciona nos proporciona una contundente victoria, supone un reconocimiento a la habilidad del autor y una satisfacción para el lector que, independientemente de la dificultad presentada, ha sido capaz de ensamblar las piezas del puzle hasta el final. En muchos sentidos, leer ficción supone un reto y un descubrimiento, y difícilmente podremos pensar que alguien dedique su tiempo a sentarse con un libro entre las manos si no encuentra en él un hábil desafío.

Esto no significa que solo las historias complejas y capaces de provocar una profunda reflexión son las que disfruta el lector; en absoluto, porque la trama puede desafiar intelectualmente, propone pensamientos para compartir, pero al mismo tiempo es una invitación emocional, una llave capaz de conectar la vida de los personajes al mundo real, que despierta mecanismos tan básicos como la curiosidad, la imaginación, el sentido del humor, el placer o la crítica.

En aquello que llamamos trama está escondido nuestro propio perfil psicológico. Cuando pensamos en contar una historia, empezamos a tomar decisiones constantemente, algunas referentes al tema o al género, otras a los personajes, y muchas de ellas relacionadas con el montaje elegido para comunicarnos con el lector. La forma de componer, tanto la estructura global como la de cada escena, dice mucho de nuestra personalidad, de nuestra forma de percibir el entorno en el que vivimos. No es casualidad que decidamos utilizar muchos saltos temporales, o que comencemos por el final, que nos decidamos por una historia coral, que demos prioridad a las escenas de acción o que, por el contrario, prefiramos centrar la atención en la parte reflexiva.

Aquí podemos ver un gran desafío para el escritor. Si contar una historia fuese simplemente construir un extenso y detallado argumento acerca de un acontecimiento concreto, la escritura creativa no tendría ningún sentido. Afortunadamente no es así, y en la estrategia, en el modo elegido para contar las cosas, es donde la magia se revela en su forma más libre e imposible de predecir.

Al releer el relato de Bradbury regresamos a la ciudad de los gatos invisibles. Son animales que esconden grandes secretos, como las novelas, y puede que alguna vez hayan sido protagonistas de alguna.

> Soy un gato, aunque todavía no tengo nombre. No sé dónde nací. Lo primero que recuerdo es que estaba en un lugar umbrío y húmedo, donde me pasaba el día maullando sin parar. Fue en ese oscuro lugar donde por primera vez tuve ocasión de poner mis ojos sobre un espécimen de la raza humana. Según pude saber más tarde, se trataba de un

ejemplar de lo más perverso, un *shoshei*, uno de esos estudiantes que suelen realizar pequeñas tareas en las casas a cambio de comida y de alojamiento. En algún sitio he escuchado incluso que, en ocasiones, esos crueles individuos nos dan caza y nos guisan, y luego se nos zampan. Aunque he de decir que, debido quizás a mi ignorancia y a mi poca edad, no sentí nada de miedo cuando lo vi.

Soy un gato (1905), Natsume Soseki

3
Organización básica. Las piezas clave

Mientras damos vueltas al asunto del personaje, vamos a organizarnos bien. Nuestro relato se va a construir sobre unos cimientos, así que nos conviene colocar cuanto antes los grandes bloques que sostendrán todo lo demás.

Esencialmente son tres, un número que por varias razones suele ser buen aliado en todo proceso creativo: el **planteamiento,** que incluye la presentación de los personajes (al menos los principales) y las escenas que sirven para dar referencias básicas al lector; el **nudo,** o complicación progresiva de la trama que poco a poco supone un reto mayor para el protagonista, y el **desenlace** o fase de resolución. No obstante, la mayoría de las buenas historias no se limitan a un esquema tan sencillo y ordenado, ni se conforman con el desarrollo cronológico de los acontecimientos, sino que incluyen elementos que permiten al lector cambiar de tiempo, espacio e incluso de realidad (como los segmentos anacrónicos o los cambios de focalización), desarrollan la historia desde el final, revelando alguna clave en las primeras páginas, plantean varias líneas argumentales paralelas o dan mucha importancia al trayecto que une el desenlace de la trama con el final real de la obra, entre otras muchas cosas.

Todo esto parece indicar que construir un buen mecanismo de ficción requiere tiempo, orden y buenas herramientas, y que no viene nada mal, aunque luego cada escritor seguirá el procedimiento que su propia intuición le indique, empezar por hacer un esquema básico de todo el relato.

Y ya que tenemos el punto de partida, antes de hacer la división en las tres partes principales nos vendría muy bien saber el destino. ¿Hacia dónde va la historia? ¿Cuál es el final? Desconocer la respuesta a estas dos preguntas puede ser un reto muy estimulante para el lector pero para quien escribe es sinónimo de desorientación y suele terminar en una vía muerta. Si el desafío de iniciar un proyecto radica esencialmente en la dificultad de concretar la idea, el principal problema en su desarrollo es la ausencia de rumbo.

Edgar Allan Poe, el gran talento de Boston, además de confesar varias veces su admiración por los gatos y otros animales intrigantes,

afirmaba que todas las obras de arte deben empezar por el final. Es decir, para él no solo hay que tener claro adonde nos dirigimos sino que debemos construir toda la estructura desde el último paso hacia el primero. Interesante, vamos a ver en qué consiste esta afirmación.

Poe basaba sus relatos en la última sensación, en el efecto que esperaba provocar en el lector cuando llegase al escalón más alto de la trama. Obviamente esto resulta insuficiente para vertebrar toda la historia. No obstante, el escritor no solo se refería a la consecuencia emocional del último acto sino al desenlace en sí, al estado en el que se encontrarán los personajes al finalizar la aventura. Esto supone que el autor se debe plantear una última situación y a partir de ahí hacerse la pregunta: «¿Cómo llegamos hasta aquí?». A continuación, probará con algunas causas (varias posibilidades) que le llevarán a la escena anterior, después a otra escena previa y así sucesivamente.

Como es lógico, no se trata de escribir de forma secuencial y ordenada todo el relato a la inversa, pero esta estrategia nos ayuda a tener muy presente nuestro objetivo, el foco del que no nos debemos desviar, y así no incluiremos elementos que no sirvan a nuestros propósitos, no correremos peligro de perdernos en alguna divagación y nuestros personajes no parecerán seres desorientados en medio de cualquier parte.

En cualquier caso, decidamos construir desde el principio o desde el final, necesitamos un orden. La relación de acontecimientos debe tener un sentido lógico para el lector, aunque no se presenten cronológicamente, y ya sea de forma explícita o implícita, siempre de forma muy clara y con intensidad, debe estar presente el propósito de cada personaje. Cuando el lector no vea claro qué se proponen conseguir los habitantes del relato, aunque se trate del simple hecho de tomar un taxi, escribir una carta, cruzar la calle o prepararse una taza de café, seguramente abandonará la lectura.

> La señora Kampf entró en la sala de estudios y cerró la puerta con tal brusquedad que la araña de cristal tintineó con un leve y puro sonido de cascabel, todos sus colgantes agitados por la corriente de aire. Pero Antoinette no dejó de leer, tan encorvada sobre el pupitre que sus cabellos tocaban las páginas. Su madre la contempló unos instantes sin hablar, antes de plantarse delante de ella con los brazos cruzados.
>
> —Podrías hacer un esfuerzo al ver a tu madre —exclamó—. ¿No crees, hija mía?¿O tienes el trasero pegado a la silla? Qué distinción… ¿Dónde está miss Betty?
>
> *El baile* (1930), Irène Némirovsky

La señora Kampf y su hija se presentan así, de golpe, haciendo algo en un momento determinado. Es el comienzo de la novela, la fase en la que el lector aún no sabe lo que ocurrirá pero está muy atento a todos los movimientos. Quiere información, referencias lo antes posible y eso es lo que le dan los personajes cuando muestran sus propósitos. Aún desconocemos sus objetivos a largo plazo pero eso no

es algo que, de momento, deba preocupar a quien comienza la lectura. Lo primero es sumergirse cuanto antes en el mundo de ficción y ver que allí hay seres de carne y hueso que caminan, hablan, piensan, sienten, se entusiasman, se enfadan y son capaces de tomar cualquier decisión. Y dicha inmersión se logra mediante propósitos sencillos: la madre, visiblemente molesta por motivos que de momento no vienen al caso, pretende que su hija le preste atención, y la niña, seguramente harta de haber vivido esa misma escena muchas veces, quiere que la dejen continuar tranquilamente con su lectura. Ya está, tan sencillo como una escena cotidiana. El siguiente paso lo dará el lector con su pregunta «¿Y ahora qué?», y a partir de ahí, la historia podrá fluir.

Por último, hay que tener en cuenta dos formas de entender la estructura en un proyecto literario. En primer lugar tenemos el esqueleto (la macro estructura), que define las salas principales de nuestra obra y sus dimensiones, la divide en sus segmentos básicos y los relaciona adecuadamente. Por otra parte, también llamamos elementos estructurales a todos aquellos que aportan la información necesaria para enriquecerlo, para darle consistencia y profundidad y permitir al lector que disfrute de la lectura con sus cinco sentidos. Si imaginamos nuestro relato como una gran mansión, en este capítulo veremos cómo se distribuyen los grandes espacios, dónde están los muros de carga y cuántas habitaciones hemos decidido construir. A partir de ahí, más adelante incluiremos toda clase de muebles y elementos de decoración, pintaremos las paredes y los techos, elegiremos el suelo más adecuado para cada estancia de la casa e incluso nos sentaremos en algún lugar con buena visibilidad para observar cómo se filtra la luz del sol a través de los cristales.

TRES, EL NÚMERO MÁGICO

Omne trinum perfectum
VIRGILIO

¿Por qué tres? Si buscamos un poco encontraremos toda clase de explicaciones psicológicas, matemáticas, filosóficas e incluso esotéricas que atribuyen al número tres cualidades que lo definen en términos cercanos a la perfección. En literatura, por una cuestión práctica, nos basta con saber que el tres es una propuesta redonda, convincente, que cumple muy bien la función de ordenar el discurso y recordarlo con facilidad. Uno, dos, tres; planteamiento, nudo y desenlace. ¿Qué más necesita una historia para poder contarse? Mucho, pero vayamos por partes.

En nuestra estructura base, el primer bloque presenta y llama la atención, el segundo explica, desarrolla, y el tercero resuelve. En

realidad cualquier discurso, con intención literaria o no, necesita la atención de quien lo escucha, y para eso resulta muy eficaz utilizar la clásica fórmula de la división en tres partes: «Voy a contar algo que se divide en tres puntos: en primer lugar…». Si al comienzo proponemos nuestro mensaje, por largo que sea, mediante tal división, emplazaremos al interlocutor hasta el final de la última parte, momento en el que descubrirá lo que queremos contarle.

Puede parecer demasiado obvio que toda pieza de escritura creativa debe dosificar la información y guardar la mejor parte para el final, pero si no iniciamos la construcción con orden y no aprendemos a esconder los datos en el lugar correcto, podemos hacer que todo el desarrollo sea completamente ineficaz.

Además, cuando nos disponemos a contar algo, ya sea lo que hicimos durante el fin de semana o una historia de aventuras a lo largo de seiscientas páginas, queremos que nos escuchen, pero para eso, además de utilizar un discurso atractivo y ágil que despierte rápidamente la curiosidad, tenemos que dar algunas pistas sobre lo que está por venir. Queramos o no, la capacidad de atención es limitada y la paciencia del lector es directamente proporcional a nuestra habilidad para proporcionarle información interesante; por tanto, si nos disponemos a contarle algo a largo plazo, una historia que le va a requerir tiempo y cierto grado de concentración, debemos dejarle ver (o intuir) sus dimensiones totales. Obviamente, no comenzamos a leer del mismo modo una cita, una sola escena o incluso un relato breve, que una larga novela, nos predisponemos de forma distinta en cada caso, por lo que nos conviene asegurarnos de que el lector recorra cada etapa con el horizonte siempre a la vista. Así que, tanto para la obra completa como para una escena, dosificamos adecuadamente la información entre las tres partes mencionadas, y de ese modo le permitimos ver (o imaginar) las habitaciones principales de la casa antes de que atraviese la puerta de entrada.

En un sentido estrictamente estructural, como desarrollo del propio discurso, o con un sentido más abstracto y emocional, todos los escritores utilizamos este ritmo de vals, un-dos-tres, un-dos-tres…, incluso algunos, como los maestros de la ciencia ficción, Isaac Asimov y Arthur C. Clarke, creadores de relatos inolvidables como *Yo, Robot* o *2001, una odisea en el espacio*, quisieron dejar escritas tres grandes leyes para la posteridad.

Por cierto, son especialmente sugerentes las enunciadas por Clarke, sobre el avance científico:

1. Cuando un anciano y distinguido científico afirma que algo es posible, es casi seguro que está en lo correcto. Cuando afirma que algo es imposible, muy probablemente está equivocado.

2. La única manera de descubrir los límites de lo posible es aventurarse un poco más allá, hacia lo imposible.
3. Toda tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia.

EL HILO NARRATIVO PRINCIPAL

Hay un viaje programado y un destino. Ahora es importante no desviarse de la carretera, aunque a veces no haya buena visibilidad o la tentación de tomar una vía secundaria sea difícil de rechazar.

Tenemos los pies aún en la primera escena pero ahora vemos claro el trayecto, sabemos que las decisiones de los personajes y todo lo que hagan a partir de ellas sucederá aquí, durante el tiempo que dure este interesante paseo, en el espacio que se conoce como **plano de acción.**

Lo primero que llama la atención de este lugar es que las dimensiones espacio y tiempo se funden en una sola, en una magnitud que podemos sentir a través de las acciones de los personajes y que alguien nombró una vez con un calificativo muy original: **cronotopo** (espacio y tiempo son indisolubles y están vinculados a la materia, según el crítico literario y filósofo ruso Mijaíl Bajtín). Esto quiere decir, a efectos prácticos, que no solo debemos pensar en lo que harán los habitantes del relato en un determinado escenario; también debemos calcular, del modo más preciso posible, cuánto tiempo emplearán en cada una de las acciones. Tenemos que calcular el «tamaño» de las escenas, el espacio-tiempo que ocupan con respecto a las dimensiones totales de la narración, ya que no podrá tener la misma amplitud una conversación en la mesa de un restaurante que el comienzo de una batalla a campo abierto, la mirada furtiva de una anciana a través del ojo de la cerradura o una escena de sexo. Asimismo, tendrán que utilizarse distintas transiciones para todas ellas al componer la secuencia. Y esa será la base rítmica de la historia.

La segunda cuestión interesante del plano de acción es que, como su nombre indica, siempre está en movimiento. Esto significa que los personajes podrán caminar por él, detenerse frente a un escaparate y observar con atención viejas máquinas fotográficas, mantener una conversación en un café, etc., y esto contará como tiempo de relato, como avance en el cronotopo de Bajtín. Sin embargo, cuando se detenga la acción, cuando uno de los personajes mire a través de la ventana, lleve su mente a un pasado lejano y comience a recordar, el tiempo del relato se detendrá, se quedará en una pausa y no podremos reanudar la marcha hasta que dicho sujeto regrese al tiempo presente (el presente de la narración) y se mueva de nuevo.

Nos ocuparemos de esto con detalle más adelante pero por el momento tenemos claro que las acciones se miden en valores de

espacio-tiempo y las pausas (recuerdos, pensamientos de cualquier tipo) en términos de profundidad. Lo cual nos lleva directamente a la siguiente cuestión: ¿el lector prefiere recorrer el relato con agilidad o detenerse para observarlo por dentro? Posiblemente no haya unanimidad en este sentido pero lo mejor será optar, de momento, por un sabio equilibrio entre la acción y la parte reflexiva, que garantice al menos un desarrollo con armonía.

La acción manda

Equilibrio, sí, pero el control deberá estar siempre en manos de la acción; de otro modo, las referencias que hemos dejado tan claras al comenzar quedarían diluidas entre grandes espacios sin definir.

Queremos entrar en la mente de nuestro protagonista, contar sus deseos profundos, sus pensamientos más vulgares, todos los motivos por los que está dispuesto a hacer cualquier cosa por conseguir su objetivo… Pero antes de eso, vamos a encender la luz.

No hace falta que sea una horrible luz directa, sin matizar, pero necesitamos iluminar este pequeño espacio en el que comienza la historia, mostrárselo al lector para captar su atención. Allí, en un rincón, el personaje principal juega con una pequeña pelota de goma. La lanza contra la pared, la agarra con una sola mano, y deja que su mirada se pierda entre las marcas irregulares del suelo. Ahora sí, ya podemos contar lo que piensa, lo que recuerda, lo que proyecta…, sin miedo a que el lector desconecte con rapidez.

No debemos olvidar algo importante: ¿qué recuerda con más facilidad el lector, un dato o una imagen? Hagamos que imagine cuanto antes una escena, con claridad, que se sitúe espacial y temporalmente y después se haga la pregunta mágica: «¿Y ahora qué?».

La acción que proponemos manda, es decir, determina todo lo que pueda caber en ese espacio. ¿Qué puede pensar un hombre arrinconado en una habitación vacía, mientras lanza repetidamente una pelota contra la pared? ¿Dónde se encuentra? ¿Qué va a ocurrir a continuación?

Veamos de nuevo un buen ejemplo, la propuesta de uno de los autores que más influencia tuvo en sus contemporáneos y en la vocación de muchos principiantes: Mark Twain. Se trata del comienzo de *Las aventuras de Tom Sawyer*. La novela se abre con una sencilla acción: una anciana buscando a un niño por todos los rincones de una casa. Esa es la imagen que ancla al lector y lo deja expectante mientras la buena mujer, en su búsqueda, se acomoda y reacomoda las gafas, tienta con la escoba bajo la cama e incluso echa un vistazo al

jardín. En el plano de acción hemos avanzado apenas unos segundos a través de un escenario mínimo; sin embargo, ha sido más que suficiente para que el narrador cuente al lector todo lo que necesita saber por ahora:

—¡Tom!
Silencio.
—¡Tom!
Silencio.
—¿Dónde andará metido ese chico? ¡Tom!
La anciana se bajó las gafas y miró por encima de ellas por todo el cuarto; después se las subió a la frente y miró por debajo. Rara vez miraba a través de los cristales a algo de tan poca monta como un chicuelo: eran aquellas las gafas de ceremonia, su mayor orgullo, construidas para el ornato, que no para servicio, y no hubiera visto mejor mirando a través de un par de coberteras. Se quedó perpleja un instante y dijo, sin cólera, pero lo bastante alto para que la oyeran los muebles:
—Bueno; pues te aseguro que si te echo la mano encima te voy a…
No terminó la frase, porque para entonces estaba agachada dando estocadas con la escoba por debajo de la cama; así es que necesitaba todo su aliento para apoyar los escobazos con resoplidos. Lo único que consiguió desenterrar fue el gato.
—¡No se ha visto cosa igual que ese chico!
Fue hasta la puerta y se detuvo allí para recorrer con la mirada las tomateras y las hileras silvestres que constituían el jardín. Ni sombra de Tom. Alzó, pues, la voz a un decibelio calculado para larga distancia, y gritó:
—¡Eh! ¡Toooom!
Oyó tras ella un ligero ruido y se dio la vuelta al instante para atrapar a un chico por el borde de la chaqueta y detener su vuelo.
—¡Ahí estás! ¡Que no se me haya ocurrido pensar en ese armario!… ¿Qué estabas haciendo ahí?
—Nada.
—¿Nada? Mírate esas manos, mírate esa boca. ¿Qué es eso pegajoso?
—No lo sé, tía.
—Bueno, pues yo sí lo sé. Es mermelada, eso es. Mil veces te he dicho que como no dejes en paz esa mermelada te voy a despellejar vivo. Dame esa vara.
La vara se cernió en el aire. Aquello tomaba mal cariz.
—¡Dios mío! ¡Mira lo que tienes detrás, tía!
La anciana giró en redondo, recogiéndose las faldas para esquivar el peligro, y en ese mismo instante escapó el chico, se encaramó por la alta valla de madera y desapareció.

Las aventuras de Tom Sawyer (1876), Mark Twain

Twain nos lleva directamente a un instante: una anciana en pie, en medio de una habitación, preguntándose dónde se habrá escondido un crío («La anciana se bajó las gafas y miró por encima de ellas por todo el cuarto»). La descubrimos a través de sus gestos, por el modo de mirar, por su fatiga al agacharse y, por supuesto, por su voz, bien modulada y persistente.

PLANTEAMIENTO. UNA PUESTA EN ESCENA PACIENTE Y RICA EN DETALLES

Cuando iniciemos un relato hagámoslo con decisión. Aquí estoy y esta es mi propuesta. Un planteamiento no deja de ser una presentación, o

una bienvenida, según se mire, que debe colocarse frente al lector con un lenguaje directo y claro, como si pudiésemos escucharlo en voz alta, con un tono sugerente y provocador, convencido, que sitúe con autoridad las primeras piezas y descubra su intención sin rodeos.

Esto último no significa que haya que revelar parte de la historia nada más comenzar o que tengamos que renunciar a una trama llena de misterios, sino que nos conviene dejar clara cuanto antes la intención narrativa, o si se quiere, el **tono del discurso** que va a encontrarse el lector.

El tono es aquello que nos sugiere el texto, tanto en las mínimas expresiones con sentido como en cada párrafo, la información implícita que se diluye en el modo de encadenar las palabras, la elección de los signos de puntuación, las figuras retóricas o los tiempos verbales, e incluso la propia velocidad de la narración. Del mismo modo que un músico, al componer una canción, decide darle un aire melancólico utilizando la tonalidad de la menor o una voz más alegre con un sol mayor, en literatura elegimos un discurso para dirigirnos al lector, un tono característico que a veces representa un género determinado (la voz que desarrolla un relato infantil, una novela de terror, de ciencia ficción…) que predispone adecuadamente para lo que está por venir.

¿Cuántas grandes novelas nos fascinan desde el principio gracias a una elección acertada del tono narrativo?

> Mucho después que el rumbo del *Sofala* cambiara en dirección a tierra, la baja costa pantanosa aún retenía la apariencia de un mero tizne de oscuridad más allá de una franja de resplandor. Los rayos del sol caían violentamente sobre el mar en calma, se estrellaban contra esa lisura de diamante para convertirse en polvo de chispas: un vapor luminoso que cegaba los ojos y fatigaba el cerebro con su inconstante brillo.
>
> El capitán Whalley no miraba. Cuando el *serang,* aproximándose al amplio sillón de bambú que él ocupaba con toda su capacidad, le dijo que debían modificar el rumbo, se levantó en seguida y permaneció de pie, cara al frente, mientras la proa del barco giraba un cuarto de círculo. No dijo una sola palabra, ni siquiera la palabra necesaria para que mantuvieran el rumbo. Fue el *serang,* un viejo malayo, menudo y alerta, quien murmuró la orden al timonel. Y entonces, lentamente, el capitán Whalley volvió a sentarse en el sillón del puente y clavó los ojos en el pedazo de cubierta que había entre sus pies.
>
> *Con la soga al cuello* (1902), Joseph Conrad

Cuando comenzamos una novela de Joseph Conrad nos queda bien claro, desde las primeras frases, qué tipo de lectura tenemos delante. No se trata de un simple relato de aventuras, ni una fantasía espacial como las de Robert Anson Heinlein o Edgar Rice Burroughs; es una propuesta de uno de los grandes narradores del XIX y comienzos del XX, una voz que nos prepara para una gran travesía, como los viajes extraordinarios de Julio Verne, los mosqueteros de Dumas o las hazañas marinas de Melville.

Más allá del género que representa, cada texto trata de encontrar

una complicidad, una línea directa con el lector que le permita sentirse cómodo y disfrutar desde las primeras palabras. La parte dedicada a la presentación se utiliza, entre otras cosas, para cumplir este objetivo. Nos proponemos lanzar una historia atractiva y lo hacemos mediante un mensaje con personalidad, conscientes de que esto ya supone colocar el primer filtro de selección, que servirá para atraer a un tipo de público e inevitablemente ahuyentar a otro.

Cuanto más definida esté la propuesta narrativa, o más orientada hacia un género específico, más posibilidades tenemos de alcanzar un perfil determinado de lector, lo cual no impide que nuestro trabajo pueda ser bien recibido por un grupo muy heterogéneo que lo disfrute por su calidad, independientemente de los temas que trate o el tono que utilice. Sin embargo, no debemos caer en el error de escribir con la intención de ser aceptados por la mayor cantidad de lectores posible ya que corremos un alto riesgo de perder nuestras cualidades y valores literarios en busca de un gran éxito comercial, y quedarnos en un terreno ambiguo y sin personalidad.

Tanto la aceptación como el éxito, entendidos como reconocimiento de un público masivo, son variables extremadamente volubles y fuera de nuestro control, a veces sujetas a corrientes de moda tan efímeras que tienen escasa o nula relación con nuestra auténtica capacidad como escritores. Más adelante nos ocuparemos de este asunto pero de momento vamos a procurar que nuestro planteamiento del relato esté, como mínimo, a la altura de nuestra destreza narrativa.

El comienzo es el momento para hacer las **presentaciones.** Algo que parece obvio pero a veces se nos olvida. Y una buena presentación no solo consiste en describir a nuestro protagonista en las primeras páginas o en situar al lector en un escenario determinado, también se refiere a que la escena o escenas iniciales tengan la cadencia narrativa adecuada.

Cuando nos acerquemos a momentos que requieran mucha intensidad o gran carga emocional, podemos hacer que la acción transcurra a gran velocidad o, por el contrario, que se detenga en una profunda reflexión, pero al comienzo de nuestro relato nos conviene optar por una alternativa más eficaz. Los acontecimientos deben llegar con puntualidad pero sin urgencia, deben presentarse con la emoción que sentimos al preparar un largo viaje, con la atención bien medida en los detalles y la expansión ajustada a las necesidades del relato.

En el capítulo dedicado a la escena veremos paso a paso cómo expandir, o condensar, cada momento narrativo, pero por el momento vamos a aprender cómo utilizar la fase del planteamiento para dar a nuestro relato las dimensiones que necesita, para definir el espacio en el que va a desarrollarse.

Es importante que el lector desde las primeras páginas, siempre con

referencias subjetivas y aproximadas, se haga una idea de las dimensiones físicas del relato, es decir, si va a transcurrir en una pequeña sala durante una noche, en varios países durante la vida del protagonista, en un viaje desde la Tierra hacia un planeta lejano…

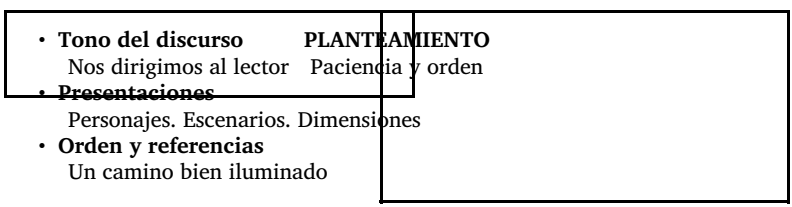
> Como todas las tardes, la barca-correo anunció su llegada al Palmar con varios toques de bocina.
>
> El barquero, un hombrecillo enjuto, con una oreja amputada, iba de puerta en puerta recibiendo encargos para Valencia, y al llegar a los espacios abiertos en la única calle del pueblo, soplaba de nuevo en la bocina para avisar su presencia a las barracas desparramadas en el borde del canal. Una nube de chicuelos casi desnudos seguía al barquero con cierta admiración. Les infundía respeto el hombre que cruzaba la Albufera cuatro veces al día, llevándose a Valencia la mejor pesca del lago y trayendo de allá los mil objetos de una ciudad misteriosa y fantástica para aquellos chiquitines criados en una isla de cañas y barro.

Cañas y barro (1902), Vicente Blasco Ibáñez

Allí estamos. De la mano del valenciano Blasco Ibáñez, en el entorno de la Albufera en los primeros años del siglo XX. La presentación nos prepara para un relato que sucederá en ese entorno, en las casas, entre calles de pueblo y sobre las barcas del canal. Seguimos con atención los movimientos de los personajes y dejamos que nuestra imaginación explore libremente aquel lugar, nos acomodamos a los límites propuestos por el autor y disfrutamos del viaje.

Puede que nuestra narración no tenga previsto desarrollarse en muchos escenarios o, por el contrario, que haga recorrer al lector varios países, montañas, lagos, desiertos y muchas ciudades distintas, pero eso es algo que debemos mostrar desde el comienzo. Siempre con referencias sutiles, mediante los propósitos del protagonista o a través de las pistas que pueda dar el conflicto narrativo, tenemos que decir al lector si tiene que preparar la maleta para un largo trayecto o si no nos vamos a mover de la habitación.

Esto es muy importante para generar expectativas, para mantener un buen nivel de interés y concentración y preparar a nuestro público para cualquier cosa. No olvidemos que uno de los momentos más emocionantes de cualquier viaje está al principio, mientras hacemos los preparativos e imaginamos todo lo que vamos a vivir a cada paso.



Por último, para hacer un buen planteamiento debemos tener en cuenta el **orden** (no necesariamente cronológico) que hemos decidido

para componer la trama y las **referencias** que servirán al lector como guía principal durante todo el viaje.

Podemos empezar nuestro relato por cualquier parte, por una escena que nos parezca especialmente relevante aunque pertenezca a la parte final de la historia, pero el montaje de la trama, aunque sea muy creativo y esté lleno de saltos temporales, debe presentar cuanto antes un orden lógico y claro. El lector irá sin problemas en la dirección que queramos, a veces avanzará por una autopista y otras por un sendero en medio de las montañas, y no se detendrá a menos que dejemos de darle las indicaciones oportunas.

En 1888, Oscar Wilde escribió un fabuloso relato sobre la solidaridad, la desigualdad, el compromiso, la amistad y muchos otros valores utilizando dos peculiares protagonistas: una gigantesca estatua y un ave migratoria. El planteamiento es claro y directo, el tono nos predispone a escuchar una alegoría que pretende alcanzar gran profundidad y las presentaciones nos conectan rápidamente con los actores principales y su cometido. Empieza así:

> Dominando la ciudad, sobre una alta columna, se alzaba la estatua del Príncipe Feliz. Estaba sobredorada con láminas delgadas de oro fino, por ojos tenía dos brillantes zafiros, y ardía un gran rubí en la empuñadura de su espada.
>
> Verdaderamente era muy admirado.
>
> —Es tan bello como una veleta —observó uno de los concejales, que quería adquirir fama de tener gustos artísticos—; sólo que no es tan útil —añadió, temiendo que la gente fuera a pensar que carecía de sentido práctico, lo que en realidad no era el caso.
>
> —¿Por qué no te pareces al Príncipe Feliz? —preguntó una madre sensata a un niño que lloraba porque quería la luna—. Al Príncipe Feliz nunca se le ocurriría llorar por nada.
>
> —Me alegro de que haya alguien en el mundo que sea completamente feliz —murmuró un hombre desengañado, mientras contemplaba la maravillosa estatua.
>
> […]
>
> Una noche, una pequeña golondrina pasó volando por encima de la ciudad. Sus amigas se habían ido a Egipto seis semanas antes, pero ella se había quedado rezagada, pues estaba enamorada del junco más hermoso. Lo había conocido al comienzo de la primavera, cuando volaba río abajo persiguiendo a una gran polilla de color amarillo, y le había atraído tanto el talle esbelto del junco que se había detenido a hablarle.
>
> *El príncipe feliz* (1888), Oscar Wilde

Nada más comenzar tenemos la primera referencia. Conocemos al príncipe y lo ubicamos en punto más alto de la ciudad. Es la imagen ideal admirada por todos, y tanta perfección hace que el lector esté alerta y se pregunte qué está a punto de suceder. Poco después conocemos a la golondrina, que aparece en el mismo escenario a causa de un particular «extravío por amor». Parece que todo va a suceder allí, en la ciudad, así que estas son las dimensiones que podemos esperar. Suponemos que la acción no se va a concentrar en el pedestal de la estatua pero tampoco se va a expandir a todo el país.

El relato está en su fase de planteamiento y el lector, debidamente ubicado, se dispone a ver qué ocurre con la estatua y el ave:

Así es que [la golondrina] se posó justamente entre los pies del Príncipe Feliz.

—Tengo un dormitorio de oro —dijo bajito para sí, mirando en torno suyo, y se dispuso a dormir.

Pero precisamente cuando estaba metiendo la cabeza debajo del ala cayó sobre ella una gota de agua.

—¡Qué cosa tan curiosa! —exclamó—, no hay una sola nube en el cielo, las estrellas están claras y brillantes, ¡y, sin embargo, está lloviendo! El clima del norte de Europa es realmente terrible.

Al junco solía gustarle la lluvia, pero era meramente por egoísmo.

Entonces cayó otra gota.

—¿Para qué sirve una estatua si no te puede resguardar de la lluvia? —dijo—. Tengo que buscar una buena chimenea.

Y decidió marcharse.

Pero antes de abrir las alas le cayó una tercera gota; miró hacia arriba y vio… Ah, ¿qué estaba viendo? Los ojos del Príncipe Feliz estaban llenos de lágrimas y las lágrimas rodaban por sus doradas mejillas. Su rostro era tan hermoso a la luz de la luna que la pequeña golondrina se llenó de compasión.

El príncipe feliz (1888), Oscar Wilde

¡Ya lo tenemos! La vida de ambos personajes transcurría con normalidad hasta que… Sea lo que sea, ese acontecimiento que altera el equilibrio es el auténtico comienzo de la trama, el punto en el que el planteamiento ha cumplido ya su misión y comienza a transformarse gradualmente en la siguiente fase: el nudo.

Las lágrimas del príncipe suponen un punto de giro en la vida de la golondrina, un suceso que le hará tomar una decisión que, posiblemente, suponga un cambio de planes. Ahora bien: ¿qué suceso altera la vida del príncipe?, ¿qué le hace llorar? Sigamos leyendo para descubrirlo.

NUDO. EL CLÍMAX, CON PRECISIÓN

Cuando nos adentramos en el nudo o complicación de la trama, no solo observamos el desarrollo de los acontecimientos, las decisiones de cada personaje y su transformación, también estamos comprobando las consecuencias del suceso inicial, aquel que sirve como detonante de todo lo que ocurrirá a partir de ahí en el relato.

En el cuento de Wilde, nuestro detonante son las lágrimas del príncipe. Aquello que genera una disyuntiva en la mente de la golondrina y le obliga a tomar una decisión, un elemento fundamental que posteriormente conoceremos como conflicto.

—¿Quién eres?

—Soy el Príncipe Feliz.

—Entonces, ¿por qué estás llorando? —preguntó la golondrina—; me has dejado empapada.

—Cuando yo vivía y tenía un corazón humano —respondió la estatua—, no sabía lo que era el llanto, pues habitaba en el palacio de Sans-Souci, que es el palacio de la Despreocupación, donde al dolor no se le permite entrar. De día jugaba con mis compañeros en el jardín, y por la tarde dirigía la danza en el gran salón. Rodeando el jardín

había un muro muy alto, pero nunca me cuidé de inquirir qué había más allá, tan hermoso era todo en torno mío. Mis cortesanos me llamaban el Príncipe Feliz, y feliz era, en verdad, si el placer fuera la felicidad. Así viví y así me llegó la muerte. Y ahora que estoy muerto me han puesto aquí tan alto que puedo ver toda la fealdad y toda la miseria de mi ciudad, y aunque mi corazón sea de plomo, no puedo por menos de llorar.

El príncipe feliz (1888), Oscar Wilde

Ya sabemos por qué llora el príncipe. Como vemos en este fragmento, la información se coloca en el momento oportuno, cuando la acción se lo permite. Así, conocemos la historia del príncipe gracias a que sus lágrimas provocaron la pregunta del pájaro.

Sigamos, porque en esta fase la trama debe adquirir agilidad y precisión. Ya están hechas las presentaciones así que vamos a concentrarnos en lo que sucede. Para eso nos preguntamos qué buscan los personajes. Y, sobre todo, qué decisiones toman para conseguirlo.

El príncipe quiere aliviar las penas y la miseria de la ciudad pero para eso va a necesitar la ayuda de la golondrina y esta, a su vez, quiere aliviar la tristeza del príncipe, por lo que decide, temporalmente, quedarse con él y posponer su viaje a Egipto. Es decir, ambos adquieren un **compromiso** con sus objetivos.

A partir de ahí, la trama avanza con distintos encargos del príncipe, que poco a poco se va despojando de sus joyas e incluso de su recubrimiento de oro para que la fiel golondrina lo regale a la gente más necesitada de la ciudad. Pero esta **evolución** tiene unas consecuencias seguramente sospechadas por el lector. El príncipe va agotando sus reservas y el pájaro sus fuerzas, hasta que llega un momento en el que se les presenta la decisión más difícil de todas. Un punto de no retorno que exige un sacrificio final, una última barrera que una vez cruzada no permitirá volver atrás. Estamos en el lugar más elevado de la trama, en el **clímax:**

—Golondrina, golondrina, pequeña golondrina —dijo el Príncipe—, ¿no quieres quedarte conmigo una noche más?

—Es invierno —respondió la golondrina—, y pronto estará aquí la fría nieve. En Egipto, el sol es tibio sobre las palmeras verdes, y los cocodrilos yacen en el cieno mirando perezosamente en torno suyo. Mis compañeras están haciendo el nido sobre el Templo de Baalbec, y las tórtolas blancas y rosadas las observan y se arrullan. Querido Príncipe, debo dejarte, pero nunca me olvidaré de ti, y la próxima primavera te traeré a mi regreso dos bellas joyas a cambio de las que tú has dado. El rubí será más rojo que una rosa roja, y el zafiro será tan azul como el vasto mar.

—Abajo, en la plaza —dijo el Príncipe Feliz—, está una pequeña vendedora de cerillas. Se le han caído las cerillas al arroyo, y se han estropeado todas. Su padre le pegará si no lleva dinero a casa, y está llorando. Va descalza, sin medias ni zapatos, y lleva la cabecita descubierta. Arráncame el otro ojo y dáselo, y así su padre no le pegará.

—Me quedaré contigo una noche más —dijo la golondrina—, pero no puedo arrancarte el ojo; te quedarías completamente ciego.

—Golondrina, golondrina, pequeña golondrina —dijo el Príncipe—, haz lo que te ordeno.

Así es que arrancó el otro ojo del Príncipe y se lanzó de un vuelo llevándoselo.

Descendió rauda ante la cerillera y le deslizó la joya en la palma de la mano.

—¡Qué trocito de cristal tan hermoso! —exclamó la muchacha.

Y se fue a casa corriendo y riéndose.

Entonces volvió la golondrina con el Príncipe.

—Ahora estás ciego —dijo—, así que me quedaré contigo para siempre.
—No, pequeña golondrina —dijo el pobre Príncipe—; debes irte a Egipto.
—Me quedaré siempre contigo —dijo la golondrina.
Y se durmió a los pies del Príncipe.

El príncipe feliz (1888), Oscar Wilde

El pájaro sacrifica su propósito inicial por un ideal compartido. Cuidará del príncipe igual que este ha decidido cuidar de los más necesitados. Sin embargo, como hemos dicho antes, ya no hay vuelta atrás. Aunque ambos consiguen su objetivo común, lo hacen a cambio de su propia vida:

Hoja por hoja, arrancó la golondrina el oro fino, hasta que el Príncipe Feliz se volvió mate y gris. Hoja tras hoja, llevó a los pobres el oro fino, y los rostros de los niños se volvieron más rosados, y reían y jugaban en la calle.

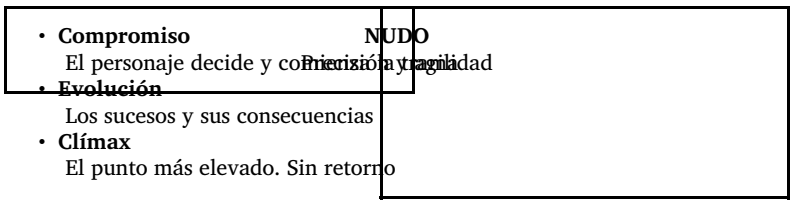
—¡Ahora tenemos pan! —gritaban.

Luego llegó la nieve, y después de la nieve vino la helada. Las calles parecían de plata, de tan brillantes y relucientes que estaban; largos carámbanos semejantes a dagas de cristal pendían de los aleros de las casas. Todo el mundo iba cubierto de pieles, y los niños llevaban gorros escarlata y patinaban sobre el hielo.

La pobre golondrina tenía cada vez más frío, pero no quería abandonar al Príncipe, de tanto como le amaba. Picoteaba las migas de la puerta de la panadería cuando no estaba mirando el panadero, y trataba de entrar en calor batiendo las alas.

Pero al fin supo que iba a morir. Sólo le quedaban fuerzas para volar hasta el hombro del Príncipe una vez más.

El príncipe feliz (1888), Oscar Wilde



Cuando llevemos al lector a la cima de la montaña, al clímax, debemos dejar que cierre los ojos, respire profundamente y disfrute durante unos segundos de ese momento. A pesar de la dificultad de la subida, de los riesgos y de la velocidad que adquiere la trama en los últimos metros, en el lugar más elevado hay un breve intervalo de paz. En algunos relatos la acción se detiene por completo, en otros el protagonista comparte una reflexión con el lector o el narrador nos describe algún pequeño detalle del escenario, pero, sea como sea, la historia se dispone a recorrer el tramo final.

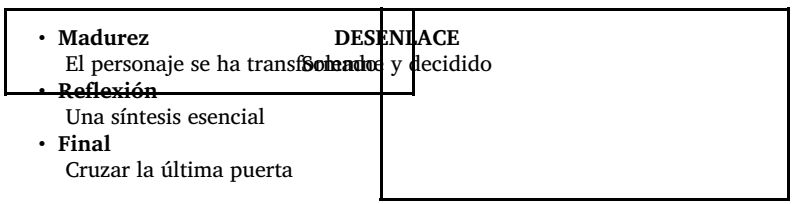
Ahora la trama se encamina hacia su desenlace, a una fase tan importante como las dos anteriores que debemos recorrer con paso firme y decidido.

DESENLACE. UN EPÍLOGO SOLEMNE Y REFLEXIVO

Los personajes logran sus propósitos, los que sirvieron para iniciar la trama o los que surgieron después, o fracasan, pero una última decisión pone fin al desarrollo de la historia.

El trayecto, lo hayamos contado de un modo u otro, nos ha llevado hasta otro lugar, hacia una situación distinta que podría servir para comenzar una nueva historia. Los habitantes del mundo fantástico han tomado muchas decisiones, han tenido experiencias de todo tipo y ahora se disponen a abandonar el escenario. Eso sí, con elegancia, solemnemente, y no sin dejarnos antes unos cuantos motivos para reflexionar.

Cuando nos dispongamos a construir el desenlace tendremos que contar algunas cosas, no dejar cabos sueltos, pero más importante aún es permitir al lector que vea el escenario una vez más, que observe a los personajes y, sin que tengamos que decir nada, note su transformación, se dé cuenta de que han pasado por un completo proceso de **madurez.** Después los escucharán **reflexionar,** o el narrador lo hará en su lugar, permitiendo que las últimas páginas transcurran con paso firme hasta el **final,** sin saltos ni cortes bruscos. Y una vez allí, frente a la última puerta, debemos dejar claro que solo es el relato el que termina, la historia continúa, en otro tiempo y otro lugar, y los personajes vivirán otras aventuras en un futuro que quizá alguien, alguna vez, decida contar.



Como podemos deducir, el desenlace no es el final, no debemos confundirlos. Cuando estamos en lo alto de la montaña, disfrutando de la sensación del clímax, podemos mirar hacia atrás y ver el largo camino recorrido pero cuando llegue el momento de volver a mirar hacia delante ¡no debemos encontrarnos con un muro! Aún falta un pequeño sendero por recorrer, un epílogo que tiene que dejar un buen sabor de boca.

Esto no significa que el desenlace, como ocurre con el cuento del príncipe y el vencejo, no pueda resolverse con cierto tono de melancolía o tristeza:

> Y [la golondrina] besó al Príncipe Feliz en los labios y cayó muerta a sus pies.
>
> En ese momento sonó un extraño crujido en el interior de la estatua, como si algo se hubiera roto dentro. Y en verdad el corazón de plomo había estallado partiéndose en dos. Ciertamente era una helada terriblemente fuerte.
>
> Al día siguiente, muy de mañana, paseaba el alcalde por la plaza acompañado de los

concejales. Al pasar junto a la columna, alzó los ojos hacia la estatua.

—¡Válgame Dios! ¡Qué aspecto tan descuidado tiene el Príncipe Feliz! —dijo.

—¡Qué descuidado, efectivamente! —exclamaron los concejales, que siempre estaban de acuerdo con el alcalde.

Y subieron a mirarlo.

—Se le ha caído el rubí de la espada, le han desaparecido los ojos y ya no es de oro —dijo el alcalde—; ¡realmente, casi parece un mendigo!

—¡Casi parece un mendigo! —dijeron los concejales.

—¡Y hasta un pájaro muerto a sus pies! —continuó el alcalde—. Ciertamente tenemos que promulgar un bando prohibiendo a los pájaros que mueran aquí.

Y el secretario del Ayuntamiento tomó nota de la propuesta.

Así es que derribaron la estatua del Príncipe Feliz.

—Como ya no es hermoso, ha dejado de ser útil —dijo el profesor de Arte de la universidad.

Luego fundieron la estatua en un horno, y el alcalde celebró una sesión de la corporación municipal para decidir qué iba a hacerse con el metal.

—Debemos tener otra estatua, desde luego —dijo—, y ha de ser una estatua mía.

—¡Mía! —dijeron los concejales.

Y empezaron a discutir. La última vez que tuve noticias de ellos, estaban discutiendo todavía.

—¡Qué cosa tan extraña! —dijo el capataz de la fundición—. Este corazón roto de plomo no se funde en el horno. Tenemos que tirarlo.

Así es que lo tiraron a un montón de basura donde estaba también la golondrina muerta.

—Tráeme las dos cosas más valiosas de la ciudad —dijo Dios a uno de sus ángeles.

Y el ángel le llevó el corazón de plomo y el pájaro muerto.

—Has elegido rectamente —dijo Dios—, pues en mi jardín del Paraíso cantará eternamente este pajarillo y en mi ciudad de oro dirá mis alabanzas el Príncipe Feliz.

El príncipe feliz (1888), Oscar Wilde

Se dice que terminar un relato es la tarea más complicada de todas. Puede que sea cierto o que se trate solo del temor de algunos autores, pero la verdad es que no podemos descuidar nuestro trabajo justo al final, tenemos que lograr un buen cierre y dejar en la memoria del lector el recuerdo de una última y bien estudiada escena.

UN FINAL ELEGANTE Y SUTIL

Llegamos, nada más y nada menos, que al final de nuestro relato. Y puede que no lo hayamos pensado en ningún momento, pero posiblemente dar el último paso sea uno de los momentos más emocionantes de todo el trayecto, incluso más que el inicio. De hecho, posiblemente no recordemos con exactitud cuándo comenzamos a escribir la primera frase del texto definitivo. Sin embargo, el desenlace, la culminación de todo nuestro trabajo, lo tendremos grabado en la mente como todo un acontecimiento.

Seguramente el mejor consejo que se puede dar para concluir con éxito una buena obra es que un final es simplemente eso, un final, y no hay que posponerlo más de lo necesario, ni pensar una frase mágica que lo resuma todo o un último párrafo que pase a la historia de la literatura universal. Además, un problema con el que se

encuentran muchos escritores es que juntan la necesidad de encontrar un final único y excepcional, algo que resulta muy complicado y la gran mayoría de relatos no necesita, con una tremenda adicción a compartir su tiempo con las aventuras y ocurrencias de sus personajes. Al fin y al cabo, pasar con ellos tantos días durante meses, o años, crea un vínculo difícil de romper.

¿Qué hacemos entonces? Cada uno tendrá su propia respuesta cuando se encuentre frente a la culminación de su obra pero viene bien llamar la atención sobre un par de cosas. La primera es una cuestión práctica. Si decidimos no cerrar, seguir escribiendo hasta que los personajes recorran el planeta entero o pasen de los cien años, posiblemente acabemos ganando algún premio al proyecto más largo jamás escrito, casi imposible de encuadernar y comercialmente poco apetecible y, como es lógico, perdamos el sentido original del libro y acabemos con su ritmo y su capacidad sugestiva. Sí, efectivamente, la extensión total de la obra influye directamente en su eficacia. Y la segunda cuestión es que debemos ver todo cierre como una transición, o incluso como una oportunidad. Nos disponemos a atravesar una puerta, no a chocar contra un muro, así que es el momento perfecto para tentar de nuevo al lector, para estimularlo y hacer que mantenga viva la pregunta: «¿Y ahora qué?». Porque la historia sigue adelante, los personajes terminan su cerveza, suben a un taxi y se van, pero sus vidas continúan en alguna parte.

Lo único que nos corresponde hacer, como convidados de piedra en todo este gran espectáculo, es colocar a nuestro narrador en el centro del escenario y darle la oportunidad de hacer un *speech* final. Puede que los actores se hayan marchado ya, que solo quede una luz encendida y el discurso parezca una sencilla improvisación. Posiblemente baste con un simple gesto, con un leve movimiento con las manos, una mirada hacia el mar o una línea, trazada con descuido.

> Rápidamente, como si algo la hubiese llamado, se volvió hacia su lienzo. Allí estaba: su cuadro. Sí, con todos los verdes y azules, con las líneas que subían y que lo cruzaban, intentando lograr algo. Lo colgarían en el ático, pensó; se desharían de él. Pero ¿qué importancia tenía?, se preguntó, tomando de nuevo el pincel. Miró los escalones: estaban vacíos; miró su lienzo: resultaba borroso. Con repentina intensidad, como si lo viera con toda claridad por espacio de un segundo, trazó una línea en el centro. Estaba hecho, acabado. Sí, pensó, abandonando el pincel, presa de la fatiga, he tenido mi visión.
>
> *Al faro* (1927), Virginia Woolf

4
Dirigirse al lector

Tenemos el esqueleto de toda la historia, de principio a fin, hemos imaginado muchas veces la mayor parte de las escenas y vemos claro cuánto espacio necesitan para desarrollarse; tenemos también un protagonista a medio construir, algunos actores secundarios con funciones bien definidas y una idea de la imagen del final, la última que mostraremos al lector antes de concluir toda la obra. Es el momento de que el narrador comience cuando quiera.

Ahora nos puede surgir otra duda. Si el narrador desaparece en las escenas, por ejemplo en los diálogos, y deja que los personajes muestren al lector lo que ocurre, ¿deja de ser la voz que cuenta la historia? Si es así, entonces serán los personajes los que continúen narrando. Sin embargo, eso limitará mucho la perspectiva ya que solo podrán hablar de aquello que conozcan, de lo que hayan visto, escuchado, sentido…, de lo que puedan recordar o de lo que imaginen, pero necesariamente tendrán acceso a muchos menos rincones que el narrador inicial.

Antes de resolver esta cuestión, de momento ya tenemos otro concepto sobre la mesa: la perspectiva o visión, con sus distintas características y limitaciones en función del narrador que se utilice. Y si tenemos que jugar con dos elementos, **voz** y **visión,** para desarrollar la historia, es lógico pensar que debe haber un elemento más que los relaciona. Efectivamente: el **discurso.**

Bien, vamos a escribir la formula en alguna parte para que no se nos olvide:

VOZ + VISIÓN (DISCURSO) = RELATO

Esto resulta especialmente interesante, no solo porque haya que tener en cuenta la focalización, es decir, que la historia se transmita a través de los ojos de un personaje, también porque esa relación entre voz y visión hace que tengamos total libertad de movimientos. No tiene nada que ver con la idea inicial que podíamos tener acerca del narrador, como un punto fijo y aislado que contaba una historia, porque ahora nos damos cuenta de que dicho narrador se puede

diseñar como un agente en constante movimiento, a veces fuera del relato y a mucha distancia, otras veces caminando entre los personajes y alguna vez, por qué no, en el interior de sus mentes.

La voz se dirige al lector, y la visión guía su mirada a través de cada escena. Cuando focalizamos, transmitimos los acontecimientos de forma subjetiva y dotamos de sentido y utilidad a cada elemento que pueda formar parte del escenario. Como veremos en los apartados siguientes, un narrador se encarga de contar la historia pero se viste con el traje del personaje principal, se calza sus zapatos e interpreta su mente y sus emociones. Porque nadie tendrá interés en un relato por los lugares que se mencionen, como si se tratase de una guía de viajes, sino porque en ellos el protagonista se enamoró, encontró un tesoro, siguió las huellas de una civilización perdida o recordó el momento más feliz de su infancia frente a una puesta de sol.

EL NARRADOR Y SU POSICIÓN

En una composición creativa, resulta muy útil imaginar a que distancia colocamos el narrador del lugar donde se desarrolla la acción, algo que puede parecer muy abstracto pero que identificamos enseguida cuando nos ponemos a leer cualquier texto. Si nos fijamos bien, una voz en tercera persona que comience con el pretérito imperfecto («Miguel recorría cada mañana las calles de la ciudad, montaba una bicicleta comida por el óxido que repetía incansablemente el mismo crujido al quebrar las delgadas capas de hielo…») se sitúa en algún lugar indeterminado a cierta distancia (espacial y temporal) del relato. El narrador nos cuenta la historia desde el futuro, alejado de la acción. Sin embargo, si cambiamos la voz a primera persona y trasladamos el tiempo verbal al presente («Subo a mi bicicleta y comienzo a pedalear. Siento el frío en la cara y disfruto con el crujido de las capas de hielo que se forman a primera hora de la mañana, como un barco que se abre paso en el Ártico en busca de territorios desconocidos…») ¡el narrador se traslada al centro mismo del relato!, se coloca (y el lector con él) en la escena y la recorre al mismo tiempo que el personaje.

Lo convincente que resulte una propuesta narrativa, su eficacia, depende de muchos factores pero uno de los más importantes es decidir correctamente dónde nos colocamos y cómo nos vamos a desplazar. Narrar alejados del relato y mantener al lector a cierta distancia de la acción tiene la ventaja de que podemos transmitirle una buena perspectiva global, podemos colocarlo frente a un mundo amplio y en constante expansión. Sin embargo, tiene el inconveniente de que no podrá acercarse a los personajes para tocar su piel,

escucharlos cuando hablan en voz baja o sentir su respiración. Si, por el contrario, nos colocamos en medio de la escena, en el plano de acción, tendremos una sensación de inmersión total. Los acontecimientos sucederán frente a nuestros ojos pero también a nuestra espalda, sobre nuestra cabeza, bajo nuestros pies…, aunque de vez en cuando echaremos de menos un plano general, más alejado, para tomar un poco de aire y recuperar las referencias.

No obstante, acercarse o alejarse de un texto no depende exclusivamente de elegir un narrador en tercera o primera persona, ni del tiempo gramatical, ya que hay múltiples combinaciones que permiten al escritor jugar con las distancias. Lo importante es ser conscientes de que ocupar una **posición** u otra resulta determinante a la hora de componer un mensaje.

Vamos a verlo con un ejemplo:

> Durante la ascensión, Holmes sacó dos veces su lupa del bolsillo y examinó atentamente marcas que a mí me parecieron simples manchas de polvo en la estera de palma que servía como alfombra de la escalera. Caminaba despacio, de escalón en escalón, sosteniendo la lámpara a poca altura y lanzando atentas miradas a derecha e izquierda. La señorita Morstan se había quedado con la aterrorizada ama de llaves.
>
> El tercer tramo de escaleras terminaba en un pasillo recto bastante largo, con un gran tapiz indio a la derecha y tres puertas a la izquierda. Holmes avanzó por dicho pasillo del mismo modo lento y metódico, y los demás le seguíamos los pasos, proyectando negras y largas sombras a nuestras espaldas. La tercera puerta era la que buscábamos. Holmes llamó sin obtener respuesta, y después intentó girar el picaporte y abrirlo a la fuerza. Pero la puerta estaba cerrada por dentro, y con una cerradura muy grande y resistente, como pudimos apreciar alumbrándola con la lámpara. No obstante, como habían hecho girar la llave, el ojo de la cerradura no estaba tapado del todo. Sherlock Holmes se agachó para mirar y se incorporó al instante, tomando aire ruidosamente.
>
> —Aquí hay algo diabólico, Watson —dijo, más emocionado que lo que yo le había visto nunca—. ¿Qué le parece a usted?
>
> Me agaché para mirar por el agujero y retrocedí horrorizado. La luz de la luna entraba en la habitación, iluminándola con un resplandor difuso y desigual. Mirándome de frente y como suspendida en el aire, ya que todo lo demás estaba en sombras, había una cara…, la mismísima cara de nuestro compañero Thaddeus. Tenía el mismo cráneo puntiagudo y brillante, la misma orla circular de pelo rojo, la misma palidez en el rostro. Sin embargo, sus facciones estaban contraídas en una sonrisa horrible, una sonrisa agarrotada y antinatural, que en aquella habitación silenciosa y a la luz de la luna resultaba más perturbadora que cualquier contorsión o mal gesto. Tanto se parecía aquel rostro al de nuestro pequeño amigo que me volví a mirarlo para asegurarme de que seguía con nosotros. Sólo entonces me acordé de que nos había dicho que su hermano y él eran gemelos.
>
> —¡Es terrible! —le dije a Holmes—. ¿Qué hacemos?
>
> —Hay que echar abajo la puerta —respondió, lanzándose contra ella y aplicando todo su peso sobre la cerradura.
>
> La puerta crujió y gimió, pero no cedió. De nuevo nos lanzamos contra ella, los dos juntos, y esta vez se abrió con un súbito chasquido y nos encontramos dentro de la habitación de Bartholomew Sholto.
>
> *El signo de los cuatro* (1890), Arthur Conan Doyle

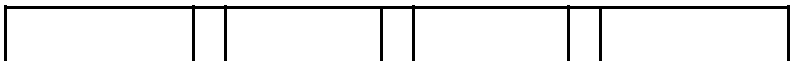
En primer lugar localizamos al narrador: el doctor John Watson, que transmite la historia como testigo. La acción se desarrolla al mismo tiempo que Watson percibe e interpreta el entorno, al ritmo de sus pensamientos y sus emociones. En este fragmento nos situamos en

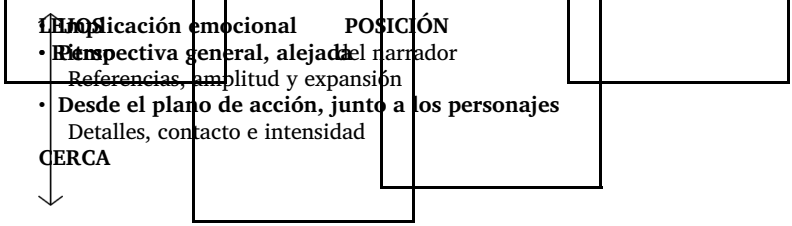
medio de una investigación, mientras él y otros personajes siguen a Sherlock Holmes por una escalera.

Vemos todo lo que ocurre a través de los ojos del doctor. Nos sitúa en el escenario y guía nuestra mirada a través del cronotopo, se mueve con nosotros. Comienza por enseñarnos un detalle: «Holmes sacó dos veces su lupa del bolsillo y examinó atentamente marcas que a mí me parecieron simples manchas de polvo»; poco a poco nos muestra el lugar en el que se encuentran y a la velocidad a la que se desarrollan los acontecimientos: «Caminaba despacio, de escalón en escalón, sosteniendo la lámpara a poca altura y lanzando atentas miradas a derecha e izquierda». Continuamos la ascensión y el escenario se expande. Ahora podemos ver un largo pasillo, un tapiz y algunas puertas. Seguimos caminando: «Holmes avanzó por dicho pasillo del mismo modo lento y metódico, y los demás le seguíamos los pasos, proyectando negras y largas sombras a nuestras espaldas». Enseguida vamos de nuevo al detalle, en este caso el picaporte de la última puerta, y a continuación nos espera lo mejor, el narrador nos lanza a través del ojo de una cerradura: «Me agaché para mirar por el agujero y retrocedí horrorizado. La luz de la luna entraba en la habitación, iluminándola con un resplandor difuso y…». Finalmente, después de mostrarnos el interior de la habitación, nos coloca frente a Holmes y nos hace participar de una conversación, nos deja escuchar sus voces: «—¡Es terrible! —le dije a Holmes—. ¿Qué hacemos? —Hay que echar abajo la puerta —respondió, lanzándose contra ella y aplicando todo su peso sobre la cerradura».

Manejar correctamente las distancias es una habilidad que requiere cierta práctica, pero es imprescindible para que nuestro relato resulte eficaz, esencialmente por dos motivos. En primer lugar, si el lector observa el escenario y a los actores siempre desde el mismo sitio irá perdiendo poco a poco **implicación emocional,** tendrá la sensación de estar frente a una foto fija en la que ocurren varias cosas que no tienen nada que ver con él. Si el protagonista tiembla, llora o ríe a carcajadas, querrá acercarse a él para sentir su piel, si se monta en un bote para perseguir a Moby Dick, ¿no va a querer acompañarle?

El segundo motivo es una cuestión de **ritmo.** Cuando el narrador pasa del plano general al detalle, luego acompaña a un personaje durante un paseo, entra en una casa, mira a través de la ventana y finalmente vuelve a elevarse para mostrar la escena desde un plano más abierto, está contando una historia llena de acentos, traslada la acción a un escenario tridimensional en el que se alternan momentos intensos con otros más sutiles, se escuchan acordes, se incluyen silencios y todo el conjunto se desarrolla de forma dinámica, como una canción.





Como es lógico, no hay reglas fijas que nos indiquen en qué momento tenemos que colocarnos lejos o cerca de la acción, es algo que con un poco de práctica e intuición manejaremos con fluidez. De forma natural buscaremos expansión, oxígeno, cuando tengamos que situar al lector en un determinado escenario y queramos darle una idea global de lo que va a suceder, así como nos quedaremos junto a una pequeña porción de la escena, un detalle de las manos, una pupila, el humo de una hoguera, una huella en el barro…, cuando busquemos una mayor carga dramática, cuando queramos que el lector centre su atención en ese punto concreto y guarde una foto fija en su memoria.

FOCALIZAR

Si la voz activa corresponde a quien se dirige al lector, el foco, visión o perspectiva de una historia responde a la pregunta «¿Quién ve?». Pueden tener el mismo origen (cuando el narrador en primera persona es el protagonista o cuando escuchamos una narración no focalizada), o puede localizarse en dos figuras distintas, narrador y personaje. Ambos conceptos se relacionan entre sí por medio del discurso.

La **visión** no se refiere exclusivamente a lo que un personaje pueda ver con sus ojos, también a lo que pueda sentir, pensar, imaginar, recordar…, lo cual permite al lector conocer una realidad personalizada, filtrada a través de los que viven en ella y la interpretan de un modo único, como acabamos de comprobar en el relato de Flannery O'Connor.

No obstante, como ya hemos visto que ocurre con la voz, debemos tener presente que lo más importante de la perspectiva no es la subjetividad ni la originalidad que pueda aportar al relato sino la capacidad de colocar al lector en muchos lugares distintos mientras se desarrolla la acción; es decir, decidir la voz más adecuada para contar una historia, así como la visión o visiones que pretendamos utilizar, depende sobre todo de ese concepto clave: la posición.

Ya sabemos que, en literatura de ficción, una referencia así se entiende tanto en sentido espacial como temporal y que cualquier relato, así como cualquiera de sus escenas, no resulta interesante por

su contenido en sí sino por la forma que tenemos de presentarlo, o dicho de otro modo, por cómo lo descubre el lector. Por eso es tan importante colocarlo en algún lugar y guiar su mirada hacia los puntos interesantes en el momento oportuno. Además de buscar una perspectiva global del escenario o centrar la atención en un pequeño detalle, hay que sumergirse en la mente de los personajes y escuchar sus pensamientos, sus miedos, sus elucubraciones y algunos viajes al pasado a través de sus recuerdos.

Ver a través de otros ojos no es una tarea fácil y va mucho más allá de una simple imitación superficial. Como veremos en el capítulo dedicado a los personajes, diseñar un buen perfil consiste en primer lugar en entender que vamos a incluir en el relato una identidad distinta a la nuestra, una mente que percibirá el entorno de un modo particular, único, que compartirá algunos pensamientos y emociones con el lector, mostrará su carácter, su fuerza, su lado más vulnerable, y que posiblemente no tenga nada que ver con nuestra forma de ser.

En cualquier caso, que un personaje sea el *alter ego* del autor o no se parezca a él en absoluto, es una cuestión poco relevante para el lector, que realmente se interesa por los propósitos de dicho personaje, por su forma de sentirlos y por lo que hará para llegar hasta ellos. En este sentido, toda visión es una declaración de intenciones. Si cada actor percibe el entorno de una forma única, tendrá también su propia filosofía, sus manías y sus miedos, su comportamiento habitual y sus rarezas, y sobre todo tendrá muy claro lo que desea y el precio que está dispuesto a pagar para conseguirlo.

> La mañana del tercer día amaneció clara y fresca, y una vez más el solitario guardián nocturno en la cofa de trinquete fue relevado por multitudes de vigías diurnos, que puntearon todos los palos y casi todas las vergas.
>
> —¿La veis? —gritaba Ahab, pero la ballena todavía no estaba a la vista.
>
> —Es su estela sin duda; pero sigamos esa estela, eso es todo. Eh, timonel; derecho, como vas y como ibas. ¡Qué delicioso día otra vez! Aunque fuera un mundo recién hecho, y hecho para gloria de los ángeles, y esta mañana fuera la primera en que se les abriera de par en par, no podría haber alboreado un día más claro sobre el mundo. Aquí habrá materia para los pensamientos, si Ahab tuviera tiempo para pensar, pero Ahab no piensa nunca; solamente siente, siente, siente; eso ya le hormiguea bastante a un hombre mortal: pensar en audacia. Solo Dios tiene ese derecho y privilegio. Pensar es, o debería ser, una frialdad y una calma; y nuestros pobres corazones laten, y nuestros pobres cerebros palpitan demasiado para eso. Y sin embargo, a veces he pensado que mi cerebro estaba muy tranquilo, en calma helada: este viejo cráneo se resquebraja así, como un vaso cuyo contenido se ha vuelto hielo y lo rompe.
>
> *Moby Dick* (1848), Herman Melville

Para ver el mar como un lugar misterioso e inabarcable en el que se esconde una gigantesca ballena blanca, tenemos que entrar en la mente del capitán Ahab. Solo desde esa perspectiva entenderemos su tenacidad, esa visión obsesiva de una pequeña parte del mundo que nadie más ha visto del mismo modo. Si entendemos sus deseos,

comprenderemos igualmente su compromiso, lo que está dispuesto a hacer y a sacrificar, el significado de sus palabras y sus decisiones, que arrastran consigo a todos los personajes que lo rodean y, cómo no, también a nosotros.

Focalizar no se limita exclusivamente a crear un buen perfil y ver el mundo a través de sus ojos, también es una cuestión de buena **memoria.** Todo personaje se presenta en el relato en un momento concreto de su vida, puede que a los seis años, en su adolescencia o a los cincuenta, pero en cualquier caso llevará consigo un bagaje determinado que tenemos que saber utilizar. Asimismo, según avance la trama dicho personaje irá adquiriendo experiencia, lo cual significa que su visión deberá evolucionar de forma proporcional. Puede que su inocencia inicial se transforme en desconfianza, su ignorancia en sabiduría e incluso sus buenas intenciones en un propósito maléfico. En cualquier caso, la visión es un concepto dinámico en constante transformación, lleno de matices, fuertes contrastes y alguna contradicción, que debe guiarse por un fuerte instinto de supervivencia.

¿Esto significa que un personaje tiene que preocuparse esencialmente por sobrevivir? No exactamente pero siempre tendrá que evaluar los riesgos de sus decisiones, tendrá que ser consciente del precio que tiene que pagar por alcanzar sus objetivos. El hecho de jugar con la memoria del personaje para hacerle avanzar, supone hacerle consciente de su trayectoria, de lo que le ha costado llegar hasta donde se encuentra y del camino que le queda por recorrer, algo que obviamente queda también al descubierto para el lector que de ese modo se compromete emocionalmente con la causa del protagonista.

Por tanto, nos damos cuenta de que filtrar la trama con buen pulso a través de una visión nos refuerza el vínculo con el lector, nos permite convertir nuestra historia en la suya, hacer que la sienta tan profundamente que no tenga más remedio que dejarse llevar.

Esta relación directa entre visión, memoria y emociones se hace muy evidente sobre todo al final de un largo trayecto, cuando un personaje reflexiona acerca de sus experiencias:

> En el mismo momento en que Aurora se acomodó en el automóvil, supo que el dolor que su padre se llevaba con él no era únicamente por la muerte de su hijo. Le observó mirar los viñedos, los olivares, los campos crecidos de espigas. Y sintió su mismo dolor. Porque ella le había acompañado siempre en sus paseos. Había jugado con él a esconderse en los trigales que la cubrían por entero cuando era una niña. Y en las eras, donde su padre le permitía subir a los carros que transportaban el trigo y encaramarse a las montañas de grano recién trillado, para resbalar después hasta sus brazos. Le había acompañado en las cacerías, se había apostado con él de madrugada, había pasado frío con él, y habían disparado juntos. Aurora no era como sus hermanos, que se negaban a acompañarlo al campo cuando él se ofrecía a llevarlos, y le exigieron que construyera una piscina y una pista de tenis, porque no querían renunciar a las diversiones a las que estaban acostumbrados en la capital. Julián y Agustín crecieron ignorando la pasión por la tierra que sentía su padre, y el dolor que le

acompañaba siempre que se marchaba.

Cielos de barro (2000), Dulce Chacón

Puede que nos resulte más fácil entenderlo de este modo: tenemos que imaginar con el máximo detalle posible los ojos de nuestro personaje principal, o para ser más precisos, su mirada, al comienzo de la trama, en varios momentos clave de su desarrollo y, por supuesto, en las escenas finales. ¿Qué vemos? En las primeras páginas serán unos ojos brillantes, cargados con la emoción de un descubrimiento, sin lastre ni cansancio, como los de Andrea, la protagonista de la famosa novela de Carmen Laforet, que ve Barcelona por primera vez:

> El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida […].
>
> Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar.

Nada (1933), Carmen Laforet

¿Sí? ¿Podemos imaginar su forma de mirar? Bien, sigamos. Cuando avance la historia y nuestro personaje haya pasado por experiencias de todo tipo, sus ojos cambiarán. Quizá haya un toque de desconfianza, seguramente mucha prudencia, algo de miedo tal vez, ¿cansancio? Aún no, serenidad, malicia (poca, si se vuelve un poco malo es por pura supervivencia, pero sin exagerar) y un ligero aire de sabiduría.

Poco a poco vivirá situaciones cada vez más difíciles, conocerá sus límites, tendrá ganas de abandonar, buscará el equilibrio entre los extremos hasta desesperarse, caerá en alguna tentación, tendrá reacciones contradictorias y, al final, fiel a sí mismo, alcanzará su propósito consciente de todo lo que ha tenido que sacrificar.

Cuando mire al lector fijamente desde las últimas páginas del libro le dirá mucho más con su silencio que con sus palabras. Le dirá que su historia ha llegado hasta ahí, que a través de sus manos, su esfuerzo, sus decisiones, sus pensamientos, su memoria y sus emociones se la ha podido contar. Y que esa experiencia compartida ha sido tal y como él la vio, sin más, única e irrepetible.

El protagonista, del mismo modo que elige un momento especial para entrar en escena, encuentra otro para despedirse, para que podamos ver sus ojos por última vez. Y desde allí, desde el lugar elegido, deja que la historia continúe y se va, sigue su camino en otra parte. Quién sabe, quizá en un futuro no muy lejano nos volvamos a

ver.

> Rieux subió la escalera. El ancho cielo frío centelleaba sobre las casas y junto a las colinas las estrellas destacaban su dureza pedernal. Esta noche no era muy diferente de aquella en que Tarrou y él habían subido a la terraza para olvidar la peste. Pero hoy el mar era más ruidoso al pie de los acantilados. El aire estaba inmóvil y era ligero, descargado del hálito salado que traía el viento tibio del otoño […].
>
> Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa.
>
> *La peste* (1947), Albert Camus

Al pasar la última página del libro, lo que queda en nuestra memoria es una historia focalizada, un recorrido original, la vida de un ser inventado que nos ha descubierto un lugar a través de su perspectiva. Puede que ese lugar sea real e incluso es posible que lo hayamos visitado alguna vez, pero no lo habremos conocido del mismo modo. También es posible que se trate de un lugar imaginario, una gran extensión de terreno, una ciudad o simplemente una sola habitación. En cualquier caso, son los motivos del relato los que le dan un significado único e irrepetible.

En la obra antes citada, *La peste,* vemos una representación de la ciudad argelina de Orán, focalizada en el doctor Bernard Rieux. Descubrimos un retrato único, la experiencia de un hombre de treinta años en una ciudad invadida por las ratas, que trata de enseñarnos el poco control que tenemos sobre la vida. Ese personaje, en ese lugar, en un intervalo de tiempo determinado, hace que se trate de una narración irrepetible, nos revela que en realidad nunca hemos conocido Orán, sino la ciudad que para nosotros reinventó Albert Camus.

BASES DEL DISCURSO

Mediante el discurso relacionamos voz y visión, y así tendremos todas las opciones posibles de transmitir nuestro relato al lector. Y antes de continuar, para simplificar, vamos a delimitar los espacios:

FUERA del relato ↔ DENTRO del relato

Fuera está el narrador omnisciente, el que no participa pero tiene acceso a todos los rincones de la historia. Si queremos colocar al lector a cierta distancia, en un lugar elevado con buena perspectiva, esta es

la mejor opción. Por supuesto, podemos movernos con libertad por el escenario, acercarnos a los detalles, pero sin olvidar que en este caso, cuando está fuera, el narrador no es un personaje.

Dentro del relato el narrador es uno de los personajes. Y esto permite dos opciones: que sea el protagonista, con lo que el agente gramatical es la primera persona y se pierde la omnisciencia, o que sea un testigo de los acontecimientos, con lo cual pasa a tener una omnisciencia limitada y utiliza la primera persona para referirse a sí mismo y la tercera para los demás habitantes de la novela.

En cualquier caso, tenemos una primera opción para transmitir una historia (tanto si el narrador se dirige al lector desde fuera o desde el interior del relato), que conocemos como **discurso narrativo** (o **narrativizado**), que no es otra cosa que la exposición de unos hechos. Ahora bien, cuando nos disponemos a escribir un relato lleno de personajes, tenemos que distinguir entre contar lo que sucede o dejar que se muestre por sí mismo, ya que tendremos que combinar ambas posibilidades. La diferencia es fácil. Podemos contar a un amigo lo que hicimos el fin de semana pasado y normalmente lo haremos mediante el discurso narrativo, relatamos acontecimientos pasados, pero si llegamos a un punto especialmente interesante o divertido, también podemos representar nuestra historia, mostrarla paso a paso, como si estuviésemos allí en ese momento. ¿Qué ocurre en el fragmento de *El signo de los cuatro* cuando Watson y Holmes comienzan a hablar? En un principio asistimos a la escena a través de los ojos del doctor, que nos muestran lo que hacen los personajes mientras suben por la escalera y recorren el pasillo siguiendo a Holmes. Pero en el momento en que Holmes toma la palabra, el narrador cede el control a los personajes: es el momento del diálogo, la escena se muestra a sí misma.

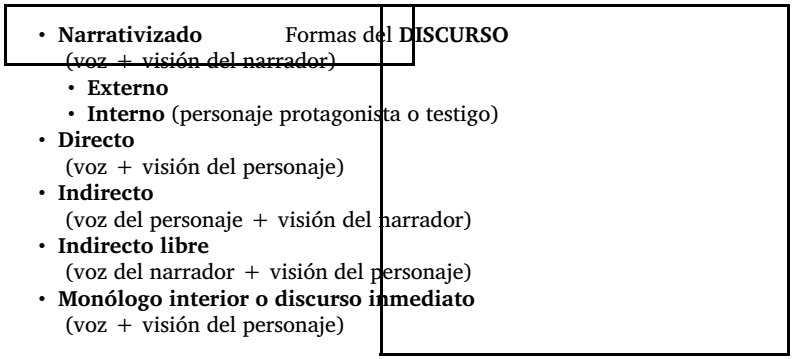
CONTAR (*telling*) / MOSTRAR (*showing*)

Y cuando esto ocurre, pasamos de estar fuera del relato (a cierta distancia espacial y temporal) a colocarnos dentro de él en el mismo momento en el que suceden los acontecimientos, es decir, en una imitación del tiempo real. En ese momento comenzamos a escuchar otra voz, la del personaje (o personajes), y a eso lo llamamos **discurso directo.**

Vale, ya está claro. El discurso narrativizado nos cuenta la historia mediante la voz de un narrador (externo o interno), que puede utilizar su propia visión o la de un personaje, y el discurso directo nos muestra lo que ocurre directamente a través de la voz y la visión del personaje.

Pero como también hay fórmulas mixtas y otra ubicación más, la que sitúa al lector en el interior de la mente del protagonista, para no

perdernos vamos a apuntar todas las combinaciones posibles en un esquema:



Con esta nueva herramienta ampliamos considerablemente nuestro cuadro de mandos. A partir de ahora imaginaremos nuestras escenas en formato tridimensional y podremos recorrer cada uno de sus rincones antes de empezar a escribir. Poco a poco aprenderemos a tomar el pulso a la narración y sabremos cuándo es oportuno mantener al lector a cierta distancia, cuándo debemos acercarlo al personaje, dejar que toque su piel y sienta su respiración, e incluso descubriremos el momento ideal para que acceda al interior de su mente.

Aparentemente, ver todas las modalidades del discurso a la vez puede resultar complicado. Seguramente, cuando pensábamos en la técnica que se utiliza para contar una historia, no imaginábamos que podría traducirse en un cuadro con tantos detalles. Sin embargo, si hacemos un repaso rápido de nuestras lecturas favoritas, de aquellos relatos que nos gustaron especialmente, nos daremos cuenta de que pudimos descubrir cada una de un modo distinto. A veces conocimos parte de la trama directamente de la voz de los personajes, otras veces a través de un narrador que no participaba en la acción, en muchas ocasiones nos vimos en caída libre hacia los rincones más profundos de la mente del protagonista y con frecuencia pudimos viajar al pasado, al futuro e incluso a una realidad paralela a dicho relato. Por lo tanto, si queremos construir nuestra propia historia, si queremos contar lo que les pasó a unos personajes en un tiempo y en un lugar, tenemos que familiarizarnos cuanto antes con todas las posibilidades de comunicación que nos permite la literatura, con todos los canales de que dispone nuestra creatividad para alojarse en la memoria del lector.

Ya hemos visto varios ejemplos de discurso narrativizado, así que vamos a examinar uno a uno todos los demás.

EL DISCURSO DIRECTO

Con esta opción presentamos los acontecimientos a través de los protagonistas, mediante su voz y su visión. Escribimos una conversación, que además de tener la capacidad de trasladar al lector al centro mismo del relato, le muestra lo que sucede imitando el tiempo real, es decir, lector y personajes caminan a la vez y descubren juntos todo cuanto pueda suceder.

—¿Y bien? —dije finalmente.
—Primero tú —respondió.
—De acuerdo. —Me quité las gafas, contemplé las motas de polvo en los cristales y me las volví a poner—. Esta mañana…
—Estoy embarazada.
—¿Qué? ¿Estás segura?
—Hace nueve días que debería haber tenido la regla.
—Bueno, nueve días, eso no significa…
—Estoy segura —dijo—. Sé que estoy embarazada, Grady, porque a pesar de que el año pasado, al cumplir los cuarenta y cinco, abandoné toda esperanza de tener hijos, hace un par de semanas volví a acariciar esa idea. Quiero decir que me di cuenta de que la acariciaba. Supongo que recuerdas que incluso hablamos de ello.
—Lo recuerdo.
—Por lo tanto, está claro.
—¿Y cómo te sientes?
—¿Cómo te sientes tú?
Reflexioné unos instantes.
—Bueno, yo diría que es un complemento interesante a las noticias que tengo que darte —dije—. Emily me ha abandonado esta mañana.

Chicos prodigiosos (1995), Michael Chabon

Cuando escribimos un diálogo utilizamos el discurso directo, dejamos que los personajes hablen y el narrador desaparece, salvo por las breves acotaciones que sirven para guiar al lector (*dijo, respondió, pensaba, aclaró…*) llamadas **verbos de lengua.**

Dejar que los personajes hablen parece sencillo pero no lo es, ni mucho menos. La escritura creativa que transmite un mensaje con nuestra voz podemos controlarla muy bien, como ocurre en un ensayo y en otras formas de no ficción, en las que respondemos personalmente de cada argumento. Si construimos ficción mediante un narrador el desafío aumenta, sobre todo si ese narrador es el personaje protagonista. Pero sin duda lo más complicado es olvidarnos de nuestra identidad por completo e introducirnos en la piel de un personaje, de alguien que debe pensar, sentir, reaccionar, actuar e incluso intuir de forma única y distinta a la nuestra.

Esto resulta tan complicado, que con mucha frecuencia encontramos relatos en los que todos los personajes se parecen entre sí, tienen un comportamiento estereotipado, son previsibles, dialogan de forma forzada y actúan como portavoces del escritor, que no ha tenido la habilidad suficiente para mantenerse al margen.

Un buen diálogo, como vemos en el fragmento de Chabon, debe conseguir que el lector escuche dos voces distintas en su cabeza (a su vez distintas también del narrador, por supuesto) y que gracias a los matices descubra la personalidad que hay detrás de cada una de ellas, incluso los rasgos físicos.

En general, si es breve y sugerente resultará mucho más eficaz que si es excesivamente largo y explícito, ya que la extensión excesiva de un diálogo puede parecer un volcado de documentación por parte del autor. Esto no significa que no podamos aprovechar los diálogos para introducir alguna reflexión profunda o explicaciones elaboradas de alguno de los personajes, pero debemos acostumbrarnos a que la acción se desarrolle con agilidad, con frases cortas y directas, como sucede en la vida real.

El discurso directo es además una buena forma de dar un respiro al lector, sobre todo si nuestro relato se vuelve excesivamente reflexivo o se empiezan a acumular los datos y las referencias. Ya no hay que estar pendientes de una fecha concreta, de la descripción de un lugar o de cualquier otro indicio que sirva para seguir la trama, simplemente hay que escuchar la voz de los personajes y relajarse. Podrán hablar de cosas más o menos trascendentales pero mientras dure la conversación estaremos viviendo el presente del relato, descansaremos por unos minutos de todo lo acumulado en la memoria y de las complicaciones o las sorpresas que nos esperen más adelante.

EL DISCURSO INDIRECTO Y EL INDIRECTO LIBRE

Mediante el **discurso indirecto,** el narrador sigue presente para el lector pero menciona literalmente algo que ha dicho algún personaje, es decir, vemos el relato desde la posición del narrador (visión), que en un momento determinado nos cuenta lo que dijo alguno de los habitantes del relato, utilizando las palabras de este (su voz) y el pretérito indefinido. «María dijo que estaba feliz». «Aquel hombre nos contó que había visto un lobo en el bosque».

Suele ir precedido por la conjunción *que* y por supuesto, como vemos en el ejemplo siguiente, combina perfectamente con el discurso narrativizado y con el discurso directo:

> Cabalgamos sin descanso hasta que llegamos a la puerta del doctor Livesey. La fachada de la casa estaba a oscuras. El señor Dance me indicó que desmontase y llamara, y Dogger me cedió su estribo para hacerlo. Una criada nos abrió la puerta.
>
> —¿Está el doctor Livesey? —pregunté.
>
> Me respondió que el doctor había estado durante toda la tarde, pero que en aquel momento se encontraba en la mansión del *squire,* porque estaba invitado a cenar y pasar la velada con él.
>
> —Bien, pues vamos allá, muchachos —dijo el señor Dance. Como esta vez la distancia era

más corta, ni siquiera monté, sino que fui corriendo asido al estribo de Dogger hasta las puertas del parque, y después, por la larga avenida de árboles, cubierta entonces de hojas y que la luz de la luna iluminaba, al final de la cual se perfilaba la blanca línea de edificaciones que componían la mansión, rodeada por inmensos jardines de centenarios árboles. El señor Dance desmontó y sin dilación fuimos admitidos en la casa.

La isla del tesoro (1883), Robert Louis Stevenson

La famosa novela de Stevenson está protagonizada y narrada en primera persona por un chico, Jim Hawkins, y a través de su perspectiva conocemos la historia y al resto de personajes. En este fragmento nos cuenta cómo llega junto a otros jinetes a la casa del doctor Livesey, y después de una frase breve en estilo directo («¿Está el doctor Livesey?»), nos cuenta la respuesta de la criada mediante el discurso indirecto: «Me respondió que el doctor había estado durante toda la tarde, pero que en aquel momento se encontraba en la mansión del *squire,* porque estaba invitado a cenar y pasar la velada con él». Después interviene el señor Dance, una vez más en estilo directo, y la escena concluye con una última parte de discurso narrativizado («Como esta vez la distancia era corta…»).

Como podemos comprobar, el discurso indirecto combina muy bien con la parte narrativizada ya que ambas utilizan la misma visión, es decir, mantienen al lector en la misma posición en la que se encuentra el narrador. Asimismo, también es eficaz el contraste con el discurso directo, el «salto» hacia la voz y visión de los personajes.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando los límites no están tan claros y ambas visiones, la del narrador y la del personaje, parecen fundirse? Se produce un efecto de proximidad emocional sorprendente y extremadamente sutil, llamado **discurso indirecto libre.** Veamos en qué consiste:

La primera señal por donde Asís Taboada se hizo cargo de que había salido de los limbos del sueño, fue un dolor como si le barrenasen las sienes de parte a parte con un barreno finísimo; luego le pareció que las raíces del pelo se le convertían en millares de puntas de aguja y se le clavaban en el cráneo. También notó que la boca estaba pegajosita, amarga y seca; la lengua, hecha un pedazo de esparto; las mejillas ardían; latían desaforadamente las arterias; y el cuerpo declaraba a gritos que, si era ya hora muy razonable de saltar de cama, no estaba él para valentías tales.

Insolación (1889), Emilia Pardo Bazán

En este caso tenemos un narrador externo, omnisciente, que focaliza la narración a través de la marquesa doña Francisca Taboada («Asís»), personaje protagonista que, como podemos comprobar en este fragmento, sufre de un fuerte dolor de cabeza. Y para que el lector, además de conocer la personalidad y el estado emocional de este personaje, lo pueda sentir, dicho narrador abandona por un momento su posición alejada y escribe una frase que imita la sensación de doña

Francisca en ese momento. Se acerca a ella e imita su visión, sin abandonar su voz de narrador externo: «También notó que la boca estaba pegajosita, amarga y seca».

El narrador propuesto por Emilia Pardo Bazán para este primer capítulo de *Insolación* podría contar la historia sin utilizar expresiones propias de la protagonista («pegajosita»), pero si quiere que sintamos realmente lo mismo que ella, nos tiene que contar de algún modo lo que le pasa por dentro. Sin duda, el discurso indirecto libre es una forma extraordinaria de conseguirlo.

Esta particular modalidad del discurso es exclusiva del lenguaje literario y tiene su principal fuerza dramática en la ambigüedad, en la capacidad de transmitir un mensaje con límites indefinidos cuyo significado principal se encuentra en forma implícita, sugerida.

Nos falta ver otra modalidad del discurso muy particular. Transmite voz y visión del personaje, como el discurso directo; sin embargo, el punto de partida es el interior de su mente, un lugar que tiene sus propias reglas, en el que se pueden alcanzar profundidades casi desconocidas por el ser humano y que pocos escritores se han atrevido a explorar.

Se conoce como **discurso inmediato** (o discurso interior) y su característica principal es la inmersión total del lector en la mente del personaje, algo que no debemos confundir con describir sus pensamientos y emociones desde fuera, que se denomina «tiempo interior». Lo trataremos cuando nos dediquemos a estudiar el ritmo.

No obstante, ya que el discurso inmediato se define más por el espacio que lo contiene que por la relación entre voz y visión, lo dejamos apuntado aquí y lo trataremos en el capítulo dedicado a todos los lugares posibles desde los que nos puede hablar un narrador.

Después de conocer tantas posibilidades, todas las transformaciones que puede sufrir un relato a partir de las combinaciones entre voz y visión, seguramente vamos a necesitar un pequeño respiro. Nuestra intención era contar una historia, simplemente, y ahora quizá tengamos la sensación de que hay que manejar tantas variables que resulta una tarea casi irrealizable… Pero no es así, calma, lo único que hemos hecho ha sido asomarnos al interior de un coche espectacular o de un increíble reloj de precisión. Hemos levantado el capó para ver el motor y hemos descubierto un montón de cables y conexiones. Todo está en su sitio, es necesario y cumple una función, pero necesitaremos un tiempo para comprender bien su funcionamiento y sacarle el máximo partido.

Seguramente, muchas de las cosas que hemos visto en este capítulo las hacíamos ya, aunque no fuéramos conscientes de ello, pero es lógico que al principio la parte teórica, la explicación de lo que antes

conocíamos solo por intuición, parezca un condicionante o una limitación. Sin embargo, tenemos que recordar que se trata de herramientas, nada más, de todos los elementos que nos servirán para invitar al lector a emprender un emocionante viaje.

5
Personajes (I). Los actores

Hasta aquí nos ha bastado con imaginar una simple silueta. Contábamos con una forma sin definir que a partir de ahora deberá protagonizar las escenas, para lo cual necesitará cuerpo y rostro, un pasado lleno de éxitos, varios fracasos, algunos traumas, superación y muchos momentos para recordar, además de un presente conflictivo y un futuro lleno de incertidumbre. Y para que todo eso se pueda llevar a cabo, tendrá que dejar de ser una sombra y convertirse en el actor principal.

Hay escritores que afirman que tener un buen personaje es lo más importante, lo primero, que sin él no es posible diseñar la estructura, ni componer las escenas, ni decidir el agente gramatical. Otros, por el contrario, prefieren diseñar cómodamente un buen puzle y después añadir a sus habitantes, que seguirán las guías del laberinto independientemente de su naturaleza o su personalidad y, por supuesto, al margen de sus deseos.

Pero ¿un personaje puede desear? ¿No se trata simplemente de una representación virtual de los propósitos del autor? No hay respuesta, ni es necesaria porque a partir de estas preguntas comenzaremos a dividir nuestra mente en dos, y después en algunos pedazos más, que discutirán entre sí, se plantearán problemas, compartirán objetivos, tendrán decisiones propias y en grupo, y de alguna forma, siempre imprevisible, harán que un texto creativo sea un mundo vivo y autónomo. A partir de ahí el relato empieza a respirar, a medirse en momentos de intensidad y a generar una sutil complicidad con el lector que, en definitiva, será quien le dé un significado completo.

El lector y los personajes, eso es una historia. Nuestra labor como escritores es asomarnos al interior de la historia para descubrir su mecánica (las conexiones entre voz y visión, los hilos que componen la trama, los mecanismos que controlan la velocidad, etc.) y aplicarla, pero eso no debe desviar nuestra atención del movimiento que se produce en la superficie. Los personajes se mueven y el lector los observa, con mucha curiosidad, mientras se pregunta: «¿Y ahora qué?». Y mientras seamos capaces de responder a esa pregunta, todo irá bien.

Por tanto, nos conviene creer en nuestros actores, darles una identidad y una conciencia, pensar que podemos discutir con ellos, negarles un capricho o ayudarlos a tomar una decisión, aunque sean producto de nuestra mente. Porque si no son reales a nuestros ojos, nunca lo serán para el lector.

¿Alguien duda de que Alonso Quijano cabalgó hace mucho tiempo por las tierras de La Mancha? ¿Es posible que no existiera Emma Bovary, cuando millones de lectores la conocen más que a su creador? ¿Por qué los mapas no señalan dónde estaba exactamente la Tierra Media, ni las enciclopedias hablan del rey Aragorn? ¿Quién se cruzaría alguna vez, sin darse cuenta quizá, con Philip Marlowe, con Humbert Humbert o con el Principito?

CONFLICTO Y PROPÓSITO

Para que nos demos cuenta de la importancia que tienen los personajes en el proceso de creación, solo tenemos que pensar que dos de los elementos fundamentales de todo relato no podrían existir sin ellos: el **conflicto,** motivación de las decisiones, y el **propósito,** motor de la trama.

Cada historia tiene su propia naturaleza, y entre los grandes géneros, los subgéneros y las obras que se consideran fuera de cualquier clasificación, además del estilo de cada autor, la finalidad, el continente o el periodo histórico en el que fueron escritas, encontramos tantas narraciones distintas que resulta prácticamente imposible hallar un denominador común que las defina. Sin embargo, a todas las que podamos recordar, las que nos queden por leer y las que escribamos, se puede aplicar el siguiente argumento: todo sucedía con normalidad en la vida de aquel personaje hasta que un acontecimiento le planteó una disyuntiva. Y de su decisión y sus propósitos nació la historia que estamos a punto de conocer.

Con matices e infinidad de variantes, con múltiples puntos de acceso a la trama y desarrollos de todo tipo, la base es siempre la misma. Sin conflicto no hay historia, porque narrar la normalidad carece de interés, y sin propósitos no hay motor, porque un personaje que no quiere conseguir algo no es capaz de mover siquiera la trama más sencilla del mundo.

El detonante y el motor, veámoslos uno a uno.

El conflicto

Antes de conocer los detalles de este elemento, debemos hacer una

distinción importante: una cosa es el **conflicto** y otra el **acontecimiento.** Debemos mostrar ambas al lector pero diferenciarlas correctamente.

Un acontecimiento es un factor externo al personaje, algo que sucede en un momento y en un lugar determinados y que, en función de su magnitud, podrá influir de forma más o menos determinante en su comportamiento. Por el contrario, el conflicto es siempre interno, ocurre exclusivamente en la mente del personaje, según le afecte en mayor o menor medida un acontecimiento concreto.

Es necesario saber esto de antemano para no confundir ambos términos, que con frecuencia se tratan como sinónimos cuando en realidad uno es consecuencia de otro. Vamos a ver por qué.

En primer lugar, el término «acontecimiento» no debemos asociarlo siempre a una explosión, un terremoto o cualquier otro suceso de gran magnitud, ya que una simple llamada de teléfono nos puede servir. Lo importante es de qué forma afecta al protagonista, es decir, si dicha explosión, llamada o lo que sea le va a generar un problema.

Dicho problema, que denominamos «conflicto», se presenta en forma de disyuntiva y coloca al protagonista frente a una decisión fundamental. En sus manos está la opción de afrontar la cuestión y lanzarse a resolverla, o bien dar media vuelta y seguir su camino. En este segundo caso, nos quedamos sin relato.

En la novela de Amin Maalouf *Los desorientados*, el protagonista, Adam, recibe una llamada en su piso de París a las cinco de la madrugada. Un amigo de la infancia, con quien está peleado desde hace años, se muere y quiere verlo por última vez. La que llama es la esposa de su amigo, desde el Líbano, y aunque no consigue convencerlo durante la conversación, cuando cuelgan el teléfono ya existe un conflicto en la mente de Adam. «¿Voy o no voy?», se pregunta. Entonces, su mujer se despierta y ve su preocupación:

> Se volvió entonces hacia Dolores, su compañera, que había encendido la luz y se había sentado en la cama, con la espalda apoyada en la pared. Parecía que estaba sopesando los pros y los contras, pero ya se había hecho una opinión.
>
> —Tu amigo se muere, te llama, no puedes pensártelo; tienes que ir.
>
> —¿Mi amigo? ¿Qué amigo? ¡Hace veinte años que no nos hablamos!
>
> En realidad, en todos aquellos años siempre que alguien pronunciaba en su presencia el nombre de Mourad y le preguntaba si lo conocía, contestaba invariablemente: «Es un antiguo amigo». Sus interlocutores daban por hecho con frecuencia que había querido decir un «viejo amigo». Pero Adam no escogía las palabras a la ligera. «Antiguo amigo» era, pues, desde su punto de vista, la única expresión adecuada.
>
> Dolores, cuando usaba ese giro en su presencia, solía contentarse con una sonrisa compasiva. Pero aquella mañana no sonrió.
>
> —Si mañana riñese con mi hermana, ¿se convertiría en mi «antigua» hermana? ¿Y mi hermano, en mi «antiguo» hermano?
>
> —Con la familia es diferente, no hay elección.
>
> —Tampoco aquí tienes elección. Un amigo de juventud es un hermano adoptivo. Puedes arrepentirte de haberlo adoptado, pero ya no puedes desadoptarlo.
>
> Adam habría podido explicarle largo y tendido en qué son diferentes los lazos de la sangre. Pero se habría aventurado al hacerlo en un terreno pantanoso. Su compañera y él

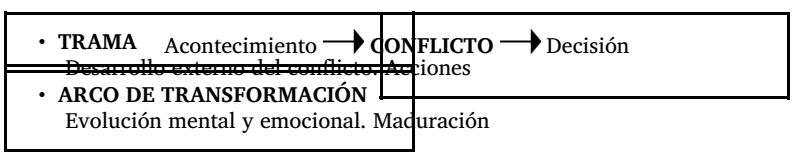
no tenían, en última instancia, una sangre común. ¿Y eso quería decir que, por muy íntimos que hubieran llegado a ser, podrían un día volverse ajenos? Y que si uno de los dos llamaba al otro en el lecho de muerte, ¿podría suceder que tuviera que enfrentarse a una negativa? Solo pensar en semejante posibilidad habría sido degradante. Prefirió callar.

En cualquier caso, los razonamientos no valían de nada. Antes o después, tendría que ceder. Tenía, sin duda, mil razones para guardarle rencor a Mourad, para retirarle la amistad e, incluso, dijera lo que dijera su compañera, para «desadoptarlo»; pero esas mil razones no tenían valor alguno ante la proximidad de la muerte. Si se negaba a acudir junto al lecho de su antiguo amigo, le remordería la conciencia hasta el último día de su vida.

Los desorientados (2012), Amin Maalouf

El acontecimiento es la llamada o, si se quiere, la muerte inminente del amigo, que tiene magnitud suficiente para alterar la vida cotidiana de Adam. El conflicto aparece automáticamente en su mente, y junto a él emociones de todo tipo, pensamientos contradictorios, rencores, valores, responsabilidad…, que al final se traducen en una simple disyuntiva: «¿voy o no voy?». A continuación sabemos lo que va a pasar, porque si Adam cuelga el teléfono, se da media vuelta y sigue durmiendo, no hay novela.

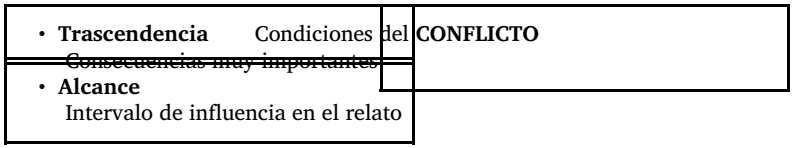
Otra cuestión importante es lo que ocurre a partir de ahí. Aunque el conflicto siempre parte del interior del personaje, tiene dos trayectorias o desarrollos: el primero es físico, se traduce en acciones concretas y se conoce como **trama,** y el segundo, que se ve poco a poco en la evolución emocional e intelectual del protagonista, en su forma de madurar, se denomina **arco de transformación.** Vamos a verlo en un esquema:



Más adelante veremos con detalle ambas trayectorias (trama y arco) pero antes de continuar conviene hacer una última aclaración acerca del conflicto. Aparte de los conceptos que ayudan a definirlo, como la lucha, la relativa urgencia en su resolución o su carácter inesperado, debemos tener siempre presentes sus dos condiciones esenciales: **trascendencia** y **alcance.**

Como ya habremos podido intuir, se trata de un elemento potente, con gran capacidad de transformación, es decir, no nos sirve algo cotidiano o fácil de resolver, como que el personaje principal decida si cruzar la calle o no, o que prefiera salir a tomar una copa en lugar de quedarse en casa a ver la televisión. El conflicto debe ser algo trascendental, muy importante sobre todo por sus consecuencias, lo cual convierte las decisiones que el protagonista pueda tomar al respecto en una cuestión prioritaria. Además de por su trascendencia, el conflicto se define por su alcance, por la cantidad de situaciones

que pueda provocar y su duración máxima en el relato. Esto significa que el conflicto inicial, el que da paso a la trama, no tiene capacidad suficiente para sostener todo lo que vaya a suceder hasta el final del libro, por lo que deberá renovarse oportunamente.



Como hemos visto en el fragmento de *Los desorientados*, la llamada de teléfono sirve para que comience el relato, para que las primeras decisiones de Adam nos permitan avanzar con él; sin embargo, cuando se desarrolle la trama surgirán diversos conflictos (de mayor o menor repercusión) que provocarán a su vez nuevas disyuntivas y servirán para renovar el conflicto original. Al llegar a su destino puede que el país esté en guerra y deba alterar todos sus planes, puede que llegue demasiado tarde y su amigo haya fallecido, puede que poco después de aterrizar se dé cuenta de que en aquel lugar le quedan aún muchas más personas por ver, o que se encuentre con un antiguo amor… No obstante, a pesar de dichos pequeños sucesos, el personaje seguirá adelante, continuará la búsqueda de su objetivo original, al menos hasta que un imprevisto le pueda hacer cambiar de rumbo. Dicho imprevisto, o conflicto con suficiente magnitud para modificar la trayectoria del hilo narrativo principal, se define como **punto de giro.**

Cuando una trama sigue la dirección marcada por el conflicto inicial, sin apenas incidentes y sin cambiar de rumbo hasta el final, el relato resulta excesivamente previsible y monótono; por tanto, los puntos de giro se ubican estratégicamente para sorprender al lector tantas veces como sea necesario y provocarle cada vez más interés. Al margen de que dichos giros sean más bien previsibles o una auténtica sorpresa, lo que importa es que reconducen la trama en una nueva dirección, muestran un trayecto que aparentemente se aleja del objetivo inicial o añaden una complicación hasta convertir dicho objetivo en algo casi inalcanzable. Incluso, en caso de que el autor quiera dar un auténtico vuelco a la historia, dan paso a un nuevo recorrido, que abandona la búsqueda del primer propósito por otro que se revela aún más interesante y ambicioso.

En cualquier caso, añadir un punto de giro supone dar un balón de oxígeno al lector. La trama se renueva, se vuelve más compleja en el mejor de los sentidos, presenta un desarrollo más rico y dinámico. Además, en conjunto todo resulta más verosímil, ya que desde el momento en que el protagonista toma su primera gran decisión y se encamina hacia su objetivo, es lógico pensar que le puedan surgir múltiples imprevistos (ya sean sucesos totalmente fortuitos,

provocados por él mismo o por otros personajes) que le obliguen a modificar en parte o totalmente sus planes.

Por supuesto, aparte de todas estas consideraciones hay que tener en cuenta que si giramos la trama adecuadamente, sin movimientos excesivamente bruscos que puedan perder al lector, haremos que se multipliquen las posibilidades de resolución, con lo que el interés y las expectativas estarán garantizados hasta la última página.

El propósito

Ya que sabemos que el conflicto es el detonante, ahora entenderemos bien que el auténtico motor de la trama es el propósito, es decir, todo aquello que el personaje quiera conseguir.

En el ejemplo que acabamos de ver, el propósito de Adam es ver a su amigo por última vez, pero ahora, después de saber la función tan importante que tienen los puntos de giro, nos preguntamos: ¿tiene fuerza suficiente un solo propósito para guiar al lector a lo largo de toda la novela? La respuesta es no, como ya sabemos, así que hay que conseguir que la trama se mueva gracias a pequeños impulsos, o aspiraciones, que nos acompañarán durante todo el viaje y nos permitirán disfrutar de él, por largo que sea. Cada vez que la trama gira, el lector mira inmediatamente al protagonista, espera a ver su reacción. ¿Seguirá firme hacia su objetivo? ¿Le fallarán las fuerzas? ¿Desistirá? Si esto último ocurre, más vale que sea porque ha encontrado un estímulo mayor, no porque haya decidido bajar los brazos y abandonar, porque en ese caso nos quedamos sin relato.

De todo esto se deduce que el deseo inicial de nuestro protagonista sufrirá infinidad de transformaciones a lo largo del camino, e incluso es posible que nunca llegue a alcanzarse, que se convierta en otro totalmente distinto. Emma Bovary, en busca del amor verdadero (su gran propósito) recorre un camino lleno de objetivos de todo tipo, algunos con mayor carga emocional, otros más mentales, otros exclusivamente físicos…, que aparecen poco a poco, a veces provocados por ella, otras veces por sorpresa, que siempre consiguen el mismo efecto: interesar al lector y moverlo hacia adelante. Porque al final, ¿nos interesa realmente que Emma alcance su gran amor, que el capitán Ahab capture a Moby Dick, que Sherlock Holmes derrote al profesor Moriarty o que Víctor Frankenstein consiga crear una vida a partir de materia inanimada? En realidad no. Lo que queremos es disfrutar con la aventura que supone cada trayecto.

Los propósitos y las obsesiones se comparten y se contagian, pero pertenecen a quien los persigue. Y nuestro mayor logro como escritores de ficción será hacer un buen trabajo de empatía, conseguir

que cada lector se identifique lo máximo posible con los habitantes de cada relato y sus empeños, que sufra sus carencias, sienta su necesidad y su urgencia, que se contagie de sus emociones, entienda su comportamiento, aunque lo juzgue y no lo comparta por completo, y valore su esfuerzo por alcanzar lo que desea. Un esfuerzo que, como veremos más adelante, se traduce en compromiso con su historia personal, con todas las pérdidas y encuentros que llegarán por el camino.

En la medida en que un propósito sea importante para un personaje, este lo será para el lector, que lo valorará sobre todo en función de su capacidad de sacrificio. Y hablando de querer conseguir algo y sacrificarse, pagar un precio justo, vamos a asomarnos a uno de los relatos más conocidos de Robert Louis Stevenson, en el que Keawe, el protagonista, descubre un misterioso objeto con poderes sobrenaturales:

> Keawe cogió la botella y la estrelló contra el suelo hasta cansarse, pero rebotó como la pelota de un niño sin romperse.
>
> —Qué raro —dijo Keawe—. Por el aspecto y el tacto parece de cristal.
>
> —Y lo es —replicó el hombre suspirando más profundamente que nunca—, pero es un cristal templado en las llamas del infierno. Dentro vive un demonio, y esa es la sombra que vemos, o eso creo. Si alguien compra la botella, el demonio pasa a estar a sus órdenes y todo lo que desee, amor, fama, dinero, casas como esta, o incluso una ciudad como esta, son suyas con solo pedirlo. Napoleón la poseyó y gracias a ella llegó a ser rey del mundo, pero acabó vendiéndola y cayó. El capitán Cook también fue su dueño, y por eso encontró tantas islas, pero la vendió también y lo mataron en Hawai. Pues, una vez vendida, desaparecen su poder y su protección y, a menos que uno se contente con lo que tiene, le acontecerá alguna desgracia.
>
> —Y, aun así, ¿está dispuesto a venderla? —dijo Keawe.
>
> —Tengo todo lo que deseo, y me estoy haciendo viejo —replicó el hombre—. Hay algo que el demonio no puede hacer: prolongar la vida, y no sería justo ocultarle a usted que la botella tiene un inconveniente, pues, si uno muere antes de venderla, arderá en el infierno eternamente.
>
> *El diablo de la botella* (1893), Robert Louis Stevenson

El hombre que habla con Keawe quiere deshacerse de la botella, mientras que el protagonista de este relato desea todos los bienes materiales que ese pequeño objeto le pueda conceder. ¿Habrá trato? Seguro que sí, y después vendrán muchos más que nos mantendrán intrigados hasta el desenlace. El interés, como nos podemos imaginar, no dependerá exclusivamente de las pretensiones de Keawe, también de hasta dónde estará dispuesto a llegar.

ENTRADA EN ESCENA

La llegada de un personaje, sobre todo si desempeña un papel importante, debe hacerse notar. Ha de ser un momento bien

preparado por el escritor, sin distracciones, que deje claro quién acaba de subir al escenario y cuáles son sus intenciones.

La atención se debe centrar en el personaje con sutileza, sin estridencias, permitiéndole ocupar su espacio con comodidad y total libertad de movimientos. Debe parecer real, porque lo es, y no una figura de cartón piedra colocada en medio de cualquier parte. Lo cual no significa que tengamos que describirlo físicamente hasta en el más mínimo detalle, porque posiblemente un simple gesto, una mirada o una intención revelarán muchos detalles de su personalidad.

> En Montmartre, en el tercer piso del 75 bis de la calle d'Orchampt, vivía un hombre excelente llamado Dutilleul que poseía el don singular de pasar a través de las paredes sin esfuerzo alguno. Gastaba quevedos, tenía perilla negra y era empleado de tercera clase del Catastro. En invierno, iba a la oficina en autobús, y cuando llegaba el buen tiempo, hacía el trayecto a pie, con su sombrero hongo en la cabeza.
>
> Dutilleul acababa de cumplir los cuarenta y dos años cuando tuvo la revelación de su poder. Una noche en que una corta avería de electricidad le sorprendió en el vestíbulo de su pequeño apartamento de soltero, tanteó un momento en las tinieblas, y cuando volvió la corriente se encontró en el rellano de las escaleras del tercer piso.
>
> *El hombre que atravesaba los muros* (1943), Marcel Aymé

Nuestros personajes deben ser tan libres que, si les parece bien, podrán incluso atravesar muros como el señor Dutilleul, que protagoniza este original relato de Marcel Aymé mientras critica y ridiculiza, de forma muy divertida, algunos arquetipos de la sociedad francesa de mediados del siglo XX.

Dutilleul es un señor bromista, solitario y algo tímido, fiel desde hace años a sus patrones cotidianos y a sus costumbres, que un buen día descubre que puede atravesar paredes. Al principio le cuesta abandonar su rutina pero poco a poco aprovecha su fabulosa capacidad para transformar su vida sencilla y anodina en otra mucho más emocionante, dejando de paso en evidencia algunos males de su tiempo. Y así transcurre este relato, al ritmo ágil y ocurrente que marcan las emociones del protagonista. Conocemos un rincón cualquiera de la Francia más llana, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, filtrada por la peculiar mirada del señor Dutilleul, lo que significa que estamos disfrutando de un lugar único e irrepetible.

Ese es el enorme poder de un personaje bien construido. Alguien con la suficiente personalidad, aunque solo se sepan de él un par de rasgos físicos y dos detalles sobre su pasado, para dirigir la mirada del lector con asombrosa facilidad, casi por arte de magia. Porque en él cobra sentido todo lo que hemos visto hasta ahora, la voz, el tiempo, la acción, la forma de construir una escena e incluso las tres piezas clave de la estructura.

Ahora bien, no todos los personajes lo tienen tan fácil como el señor Dutilleul, que con un par de saltos y una sonrisa se sube al escenario y

capta nuestra atención, ya que textos más complejos, con un desarrollo más elaborado y profundo, requieren actores con mayor preparación. Veamos un ejemplo:

> —No digas eso, Harry. El alma es una terrible realidad. Se puede comprar y vender, y hacer un trueque con ella. Se la puede envenenar o llevar a la perfección. Hay un alma en cada uno de nosotros. Lo sé.
> —¿Estás totalmente seguro, Dorian?
> —Totalmente seguro.
> —¡Ah! Entonces debe de ser una ilusión. Las cosas de las que uno se siente absolutamente seguro nunca son verdad. Esa es la fatalidad de la Fe y la lección del romanticismo. ¡Qué grave estás! ¡No te pongas tan serio! ¿Qué tenemos tú y yo que ver con las supersticiones de nuestra época? No, nosotros hemos renunciado a creer en el alma. Tócame algo. Tócame un nocturno, Dorian, y mientras lo tocas, cuéntame en voz baja qué has hecho para conservar la juventud. Has de tener algún secreto.
>
> *El retrato de Dorian Gray* (1891), Oscar Wilde

Dorian Gray es otra cosa. El mundo que nos llega a través de sus ojos es mucho más complejo, más rico, cargado de matices y contradicciones, seguramente porque transporta un mensaje para el lector mucho más ambicioso que el que nos contaba nuestro divertido señor Dutilleul.

Crear un personaje como Dorian requiere tiempo, intuición, muchos ensayos y auténtica pasión por los pequeños detalles, porque sin duda un gran personaje lo es por su intención, más que por sus palabras, por sus gestos sutiles, por sus silencios y por un don que siempre le permite encontrar el sitio exacto y el momento oportuno.

No obstante, tanto para grandes entradas como para discretas apariciones en el escenario, conviene tener en cuenta cuatro buenos consejos:

- **Misterioso** **Entrada en escena**
  Para crear expectación
- **Elegante**
  Declaración de intenciones
- **Sutil**
  Sin estridencia, con suavidad
- **Sugerente**
  Mostrar una pequeña parte

Un personaje **misterioso** despierta curiosidad, lo que nos otorga cierta ventaja con respecto al lector, que se verá atraído por el perfil que acaba de mostrarse frente a él, aunque aún no sepa muy bien por qué. Si además logramos que sus primeros movimientos estén bien medidos y tengan buena simetría, aunque simplemente esté de pie sobre una colina mirando al mar, transmitiremos seguridad y **elegancia,** algo que nos puede resultar muy útil como base de su comportamiento futuro.

El primer golpe de vista además debe ser **sutil,** apenas imperceptible, que acaricie el final de un párrafo e invite a pasar la página con interés. Y por último, como no, el arte de **sugerir** completará una aparición absolutamente mágica y se convertirá en la esencia misma de todo el relato:

> —¿Cómo sabemos que es usted el Trancos de que habla Gandalf? —preguntó—. Nunca mencionó a Gandalf, hasta la aparición de la carta. Quizá sea un espía que interpreta un papel, por qué no, tratando de que lo acompañemos. Quizá se deshizo del verdadero Trancos y tomó sus ropas. ¿Qué me responde?
>
> —Que eres un individuo audaz —dijo Trancos—, pero temo que mi única respuesta, Sam Gamyi, es esta. Si yo hubiese matado al verdadero Trancos, podría matarte a ti. Y ya lo hubiera hecho, sin tanta charla. Si quisiera el Anillo, podría tenerlo… ¡ahora!
>
> Trancos se incorporó, y de pronto pareció más alto. Le brillaba una luz en los ojos, penetrante e imperatoria. Echando atrás la capa, apoyó la mano en la empuñadura de una espada que le colgaba a un costado. Los hobbits no se atrevieron a moverse. Sam se quedó mirándolo, boquiabierto.
>
> —Pero *soy* por fortuna el verdadero Trancos —dijo, mirándolos, el rostro suavizado por una repentina sonrisa—. Soy Aragorn, hijo de Arathorn, y si por la vida o por la muerte puedo salvaros, así lo haré.
>
> *La comunidad del anillo* (1955), John R. R. Tolkien

Cuando un personaje se presenta debemos transmitir la sensación de que, durante un instante, le ilumina un foco cenital mientras el resto del escenario se oscurece, como al presentador del circo que anuncia un fabuloso número de fama mundial. Cuando el tiempo se detiene en sus primeras palabras, en un gesto o en su forma de mirar, su imagen se queda grabada en la memoria como un gran acontecimiento.

¿PARA QUÉ CREAR PERSONAJES?

Resulta extraño plantear esta pregunta ahora, después de todo lo dicho acerca del papel fundamental que tienen los personajes en un relato. No obstante, no podemos olvidar que además de mover la trama mediante sus propósitos e incluso permitir que la historia comience gracias a las decisiones provocadas por su conflicto, los personajes son los únicos elementos de ficción capaces de sobrevivir a la última página del libro.

En el mundo imaginario puede suceder de todo, y todo se queda allí. Las peleas, las pérdidas, los encuentros, las ciudades, las tierras, los monstruos, las islas perdidas, las naves espaciales… forman parte de un universo que el lector abandona al finalizar la historia. Obviamente todo queda en su mente, al menos las escenas y escenarios que más le hayan gustado, pero sabe que cada elemento ocupa su lugar allí, entre las páginas, y no pretende llevárselos consigo. Sin embargo, puede que algún personaje, seguramente el

protagonista, lo haya mirado fijamente en algún momento. Puede que le haya mostrado su fuerza pero quizá también alguna debilidad, seguramente le ha contado muchas cosas pero ha sabido esconder sus más profundos secretos. Se ha creado un vínculo emocional entre ambos, una unión que a veces es tan poderosa que al terminar el relato el personaje sigue vivo en la mente del lector, dispuesto a protagonizar muchas más historias o, mejor aún, a interpretar el papel de su vida en el mundo real.

Moby Dick mata al personaje protagonista casi al final del libro, pero el capitán Ahab vivirá para siempre. Si somos capaces de construir un gran intérprete, con un amplio mundo interior, con misterio, que represente grandes valores, que sea capaz de mostrar sus debilidades y tenga la fuerza suficiente para vencerlas, tendremos una historia capaz de trascender, que podrá formar parte de una cultura, de un modo de pensar o que quizá sea icono de toda una generación. Ese personaje (o personajes) podrá ser totalmente inventado o estar basado en alguien real, podrá representar grandes valores universales o su propia concepción rebelde y particular del mundo, pero si es fiel a sí mismo, si defiende su identidad con determinación, se ganará al lector.

En 1951, el escritor estadounidense Jack Kerouac terminó de escribir *En el camino*, una ficción autobiográfica que se convirtió rápidamente en el manifiesto de una expresión artística bohemia y rebelde, creada por un grupo de escritores en la década de los cincuenta que rechazaban los valores clásicos de su sociedad y defendían su particular perspectiva. Drogas, sexo libre y vida intensa, siempre en busca de la armonía y la paz interior, más cercana al pensamiento oriental que a la cultura americana de la posguerra. Fue popularizada como *Beat generation*. En la novela, los personajes representan, con seudónimos, a los propios integrantes del movimiento: Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady, William Burroughs…, y todos ellos han permanecido mucho más allá de las páginas del libro.

> Iba a comenzar el más grande trayecto de mi vida. Un camión con una plataforma detrás y unos seis o siete tipos desparramados por encima de ella, y los conductores, dos jóvenes granjeros rubios de Minnesota, recogían a todo el que se encontraban en la carretera: la más sonriente y agradable pareja de patanes que se pueda imaginar; ambos llevaban camisas y monos de algodón, solo eso; ambos tenían poderosas muñecas y eran animados, y sonreían como si dijeran ¿qué tal estás? a todo el que se cruzara en su camino.
>
> Corrí, salté a la caja y dije:
>
> —¿Hay sitio?
>
> —Claro que sí, sube. Hay sitio para todo el mundo —me respondieron.
>
> Todavía no me había instalado del todo en la caja cuando el camión arrancó; vacilé, pero uno de los viajeros me agarró y pude sentarme. Alguien me pasó una botella de aguardiente y bebí el último trago que quedaba. Respiré profundamente el aire salvaje, lírico y húmedo de Nebraska.

En el camino (1951), Jack Kerouac

En muchos sentidos, podemos afirmar que no tenemos relato si no tenemos personaje, no solo porque sin él no habría forma de mostrar acciones, evidentemente; también porque esta partida tan interesante de emociones y pensamientos compartidos funciona, como mínimo, con la participación de dos jugadores.

Como veremos en el capítulo dedicado a la literatura de no ficción, en géneros como el artículo periodístico o el ensayo los dos únicos jugadores son, como es lógico, escritor y lector, que «conversan» directamente sin ayuda de narradores intermediarios (aunque pueden incluirse, por supuesto). Sin embargo, para construir ficción necesitamos montar una buena fiesta y llenarla de invitados.

En primer lugar, como autores de literatura fantástica debemos quedarnos al margen, desaparecer, lo cual nos obliga a crear una primera identidad: el narrador, que a veces podrá ser, como ya sabemos, el personaje protagonista. A su vez, dicho narrador mostrará al lector los acontecimientos, para lo cual necesita unos cuantos actores que representen bien su papel. Pero esto no es más que el principio, ya que cada identidad se presenta con su propia voz, con capacidad para pensar y sentir de forma independiente, con lo que el relato nunca puede ser una transcripción, más o menos entretenida, de la filosofía del escritor, sino una auténtica polifonía en la que todos quieren hacerse oír, todos luchan por alcanzar sus propósitos, se transforman, como acabamos de ver, y logran crear un mundo tan real como cualquier hecho histórico.

Quizá parezca una exageración decir que realidad y ficción son la misma cosa, que nuestra historia personal se puede contar mediante todo lo que hemos vivido y leído, pero tenemos que reconocer que muchos sucesos reales, con fecha en el calendario y coordenadas geográficas concretas, apenas han tenido influencia en nuestra vida y, sin embargo, algunas historias de ficción se cruzaron alguna vez en nuestro camino como una auténtica revelación.

No seremos los mismos después de leer una historia que nos conmueva, por supuesto nos transformaremos también si nos decidimos a escribirla, y a veces basta con una simple ráfaga de aire, un toque sutil sin más intención que un breve contacto, un encuentro afortunado que nos dice al oído las palabras mágicas y nos coloca frente a un universo entero por descubrir.

> Todos los niños, excepto uno, crecen. Muy pronto descubren que se harán mayores, y el modo en que lo descubrió Wendy fue el siguiente: cuando tenía dos años, un día estaba jugando en el jardín, arrancó una flor y corrió con ella hacia su madre. Me imagino que la niña tendría un aspecto encantador, porque la señora Darling se llevó la mano al corazón y gritó: «¡Ay. Por qué no podrás quedarte siempre así». Esto fue todo lo que dijo al respecto, pero desde ese preciso instante Wendy supo que tendría que hacerse mayor. Uno siempre se entera a los dos años. Los dos años son el principio del fin.

HABITANTES CON VOZ PROPIA

Crear una identidad significa, entre otras cosas, definir una voz única e inconfundible, que el lector pueda reconocer entre todas las demás. Para conseguirlo debemos conocer bien a nuestros personajes, saber detalles de su pasado (incluso de tiempos anteriores a su papel en el relato), sus temores y debilidades, sus puntos fuertes e incluso el grado de compromiso con sus propósitos.

Es una labor que requiere práctica y habilidad pero sobre todo es una cuestión de buen oído. El escritor tiene que aprender a escuchar constantemente lo que escribe, la voz del narrador cuando introduce una escena, el tono melancólico de un personaje que echa de menos alguna cosa, el discurso bien elaborado de alguien inteligente, un grito, un susurro, una explicación impaciente, la argumentación libre y espontánea de un niño, las palabras bien medidas de una dura negociación o la exaltación de un personaje enamorado. Porque una vez que aprendamos a manejar las distancias, a movernos por el escenario y dirigirnos al lector desde cualquier posición, es fundamental que sepamos al mismo tiempo cambiar de piel.

Un error muy frecuente del escritor novel es obviar este punto y concentrarse totalmente en la belleza de las palabras, en construir un discurso bien pautado, rico en matices, convincente, capaz de trasladar al universo de ficción desde la primera frase. Pero el resultado es, en muchos casos, un texto que no corresponde con la voz y visión elegidas. Por ejemplo, cuando decidamos escribir un relato utilizando la primera persona, no debemos elegir un discurso que sea más propio del narrador omnisciente y viceversa. Veamos ambas posibilidades.

> Íbamos a cenar en un restaurante. No diré en cuál, porque si lo digo puede que la próxima vez esté lleno de gente que quiera ver si hemos vuelto. Había reservado Serge. De las reservas siempre se ocupa él. El restaurante es uno de esos a los que hay que llamar con tres meses de antelación, o seis u ocho, ya he perdido la cuenta. Yo jamás querría saber con tres meses de antelación adónde iré a cenar una noche determinada, pero parece que hay gente a quien eso no le importa nada.
>
> *La cena* (2010), Herman Koch

El personaje protagonista se dirige directamente a nosotros, se muestra sin intermediarios de ninguna clase, así que el lenguaje debe ser directo y claro, sin excesiva retórica y con una forma de adjetivar distinta a la del narrador omnisciente. Sin embargo, como vemos en el

ejemplo siguiente, un narrador externo puede dar más detalles, utilizar más adjetivos y adverbios para matizar la escena y situar al lector. Si leemos con atención, nos daremos cuenta de que el personaje tuerto que aparece en este fragmento nunca se describiría a sí mismo usando ese tono en el discurso:

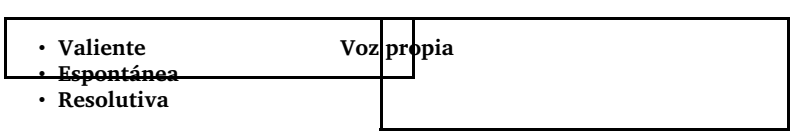
> —Ese negro que va por la calle —dijo el doctor Hasselbacher de pie en el Wonder Bar— me hace pensar en usted, señor Wormold.
>
> Era típico del doctor Hasselbacher que todavía utilizara la forma «señor» después de quince años de amistad, una amistad que seguía su curso con la lentitud y seguridad de una diagnosis cuidadosa. Cuando Wormold estuviera en su lecho de muerte y el doctor Hasselbacher acudiese a tomarle el pulso claudicante, quizá el moribundo se convertiría en Jim.
>
> El negro era tuerto y tenía una pierna más corta que la otra. Llevaba un raído sombrero de fieltro, y su camisa desgarrada dejaba ver unas costillas que parecían las cuadernas de un barco desguazado. Andaba por el borde de la acera, al otro lado de los pilares amarillos y rosas de una columnata, bajo el sol caluroso de enero y contando cada uno de los pasos que daba.
>
> *Nuestro hombre en La Habana* (1958), Graham Green

Para construir voces únicas y bien medidas, más importante aún que la práctica es leer mucho, historias de todo tipo, con la mayor variedad de géneros y personajes posible. De ese modo, no solo aprenderemos a crear de forma segura y convincente, también evitaremos caer en recursos excesivamente vulgares o tópicos del lenguaje, expresiones que han perdido su eficacia por haber sido usadas con demasiada frecuencia.

Si recurrimos a frases de recurso como «sus ojos eran tan negros como el carbón», «era rápido como el rayo» o «tenía unos dientes tan blancos como perlas», lograremos una descripción estereotipada y nada convincente. Si nuestro personaje es único no puede presentarse al lector con frases tan poco originales, no podemos permitir que no sea tomado en serio desde el primer momento.

La escritura creativa consiste precisamente en eso, en crear, en mostrar de un modo único esa parte del mundo que nadie ve como nosotros. En un artículo, el escritor Fernando Aramburu lo explicó muy bien: «Sea libre, denos algo que sin usted no habría existido. Para hacer lo que hacen todos, mejor apúntese a un coro».

Libres, desde luego, y podríamos decir aún más: seamos valientes. Nuestros personajes tienen que aparecer con descaro, insolentes si es necesario, con la convicción de que van a aportar algo fundamental a la historia. Podemos hacerlo de mil maneras distintas pero vamos a procurar que cuando el lector se encuentre con uno de nuestros personajes, no falte ninguna de estas cualidades:



Cuando hablamos de **valor** tenemos que entenderlo en el sentido más amplio posible. El personaje puede interpretar un papel secundario, puede ser tímido, discreto e incluso puede que no tenga muchas cosas que decir, sin embargo, cuando aparezca tiene que hacerlo con decisión. «Aquí estoy yo», y aunque solo sea por un instante habrá centrado toda la atención. La **espontaneidad** en la literatura de ficción está relacionada directamente con la verosimilitud. Un personaje que aparezca de forma forzada, al que se le vean los «hilos» que lo conectan con la mente del escritor, no convencerá. Una buena entrada debe ser natural, sorprendente, así como su comportamiento en cada situación, para que podamos transmitir la sensación de que se trata de un ser libre y autónomo, que actúa como le parece, sin los condicionantes que pueda generar la trama. La tercera cualidad indispensable de una buena voz es su **capacidad resolutiva,** es decir, su habilidad para resolver cualquier situación con rapidez y eficacia. Y eso no se refiere solo a escenas complicadas, ni mucho menos, también tiene que verse en la presentación y en cualquier intervención breve. La voz ha de ser concreta, directa, tiene que alcanzar su objetivo sin rodeos y superarlo.

PERSONALIDAD, COMPORTAMIENTO Y MADUREZ

Construir un personaje con personalidad significa, fundamentalmente, verlo crecer, es decir, aunque lo situemos en un escenario en un momento determinado de su vida, en su infancia, a los veinte años o a los sesenta, debemos ser capaces de imaginar su trayectoria completa.

Mostraremos mucho mejor un comportamiento, incluso un gesto concreto, si tenemos en mente su pasado, las principales influencias en su carácter y su posible futuro, los deseos, propósitos y obsesiones que tiene en su cabeza. Además, esa personalidad que dejemos ver en los primeros capítulos no podrá ser la misma que la de los últimos, deberá transformarse, evolucionar, evidenciando que nuestro personaje ha recorrido un auténtico camino de aprendizaje. Es lo que llamamos arco dramático o de transformación (que anteriormente hemos definido como trayectoria interna del conflicto). Vamos a ver en qué consiste.

Arco de transformación

Aunque se trate de un concepto asociado fundamentalmente a la

madurez, a la acumulación de experiencias, todo arco de transformación bien realizado tiene su origen en una pérdida inevitable: la de la inocencia. No sabemos (y mucho menos el lector) hacia dónde puede derivar la evolución de un personaje complejo, porque hacerse más experto no va asociado necesariamente a un desarrollo positivo de sus valores, ni a dominar sus miedos o vencer sus limitaciones y alcanzar un enorme grado de nobleza y sabiduría. Puede convertirse en un ser malvado y resentido, en alguien desencantado que abandona la lucha por alcanzar sus objetivos, o que se resigna a su destino, o que quizá no quiera otra cosa que desaparecer. Pero en cualquier caso, héroe o villano, al poco tiempo de iniciar su camino perderá la ingenuidad mostrada en las primeras escenas del relato.

Como veremos más adelante, no es conveniente basar nuestra historia en estereotipos, en seres sin matices que solo puedan ser buenos o malos, nobles o ruines, valientes o cobardes…, porque apenas tendrían credibilidad y difícilmente podrían sostener la trama. Un buen personaje tiene un arco de transformación lleno de contradicciones, con una parte de nobleza, que le honra y seguramente lo representa con fuerza, pero también con una buena colección de miedos, flaquezas, resentimientos y muchas otras cualidades de todo tipo que lo humanizan, lo acercan emocionalmente al lector y le hacen ganarse su respeto. Como es lógico, no podemos esperar que todos los lectores que descubran nuestro relato sientan un amor profundo e incondicional por nuestro protagonista, por muy bien construido que esté; puede que a muchos les resulte antipático, o excesivamente cruel, o anodino, o que directamente no les caiga bien, pero si el personaje es consistente, auténtico, lo respetarán, incluso es posible que sientan por él algo de admiración no reconocida, lo cual debe hacernos pensar que nuestro trabajo como escritores ha sido un éxito.

En una conocida novela de Isabel Allende recorremos los cambios políticos y sociales de Chile tras la caída de Salvador Allende, a través de cuatro generaciones de la familia Trueba, en especial gracias a los personajes femeninos. Clara del Valle, uno de los personajes principales, inicia el recorrido desde niña, conectando con el lector a través de su diario:

> Barrabás llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía […]. Venía en una jaula indigna, cubierto de sus propios excrementos y orines, con una mirada extraviada de preso miserable e indefenso, pero ya se adivinaba —por el porte real de su cabeza y el tamaño de su esqueleto— el gigante legendario que llegó a ser. Aquel era un día aburrido y otoñal, que en nada presagiaba los acontecimientos que la niña escribió para que fueran recordados y que ocurrieron durante la misa de doce, en la parroquia de San Sebastián, a la cual asistió con toda su familia.
>
> *La casa de los espíritus* (1982), Isabel Allende

Clara se presenta como un personaje inocente pero con gran personalidad, una niña vital e impulsiva con una curiosidad interminable, que no duda en interrumpir al cura durante un sermón en una de las primeras escenas:

> Nívea soltó la mano de su hija Clara y buscó un pañuelo en su manga para secarse una gota que le resbalaba por el cuello. El silencio se hizo denso, el tiempo pareció detenido en la iglesia, pero nadie se atrevió a toser o a acomodar la postura, para no atraer la atención del padre Restrepo.
>
> Sus últimas frases todavía vibraban entre las columnas.
>
> Y en ese momento, como recordara años más tarde Nívea, en medio de la ansiedad y el silencio, se escuchó con toda nitidez la voz de su pequeña Clara.
>
> —¡Pst! ¡Padre Restrepo! Si el cuento del infierno fuera pura mentira, nos chingamos todos…
>
> El dedo índice del jesuita, que ya estaba en el aire para señalar nuevos suplicios, quedó suspendido como un pararrayos sobre su cabeza.

La casa de los espíritus (1982), Isabel Allende

Pero la novela sigue su curso, se suceden los acontecimientos y pronto vamos a ver cómo Clara desarrolla su propio proceso de madurez, especialmente a partir de la muerte de su hermana:

> Abrió las pesadas cortinas y el pálido sol de la mañana entró en el cuarto. Se volvió acongojada y no le sorprendió ver sobre la cama a Rosa muerta, más bella que nunca, con el pelo definitivamente verde, la piel del tono del marfil nuevo y sus ojos amarillos como la miel, abiertos. A los pies de la cama estaba la pequeña Clara observando a su hermana. La Nana se arrodilló junto a la cama, tomó la mano a Rosa y comenzó a rezar.

La casa de los espíritus (1982), Isabel Allende

La niña se vuelve huraña e introvertida, y decide no volver a hablar durante nueve años:

> Cada hermano despidió a Rosa con un beso en su frente helada, menos Clara, que no quiso aproximarse al comedor. No insistieron, porque conocían su extrema sensibilidad y su tendencia a caminar sonámbula cuando se le alborotaba la imaginación. Se quedó en el jardín acurrucada al lado de Barrabás, negándose a comer o a participar en el velorio. Solo la Nana se fijó en ella y trató de consolarla, pero Clara la rechazó.

La casa de los espíritus (1982), Isabel Allende

Se refugia en la lectura y en sus extraordinarias dotes de clarividente:

> La pequeña Clara leía mucho. Su interés por la lectura era indiscriminado y le daban lo mismo los libros mágicos de los baúles encantados de su tío Marcos, que los documentos del Partido Liberal que su padre guardaba en su estudio. Llenaba incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo.
>
> Clara clarividente conocía el significado de los sueños. Esta habilidad era natural en ella y no requería los engorrosos estudios cabalísticos que usaba el tío Marcos con más esfuerzo y menos acierto.

La casa de los espíritus (1982), Isabel Allende

Aunque su edad biológica transcurra como la de los demás, Clara experimenta en pocos años una gran transformación, desarrolla un vasto universo interior y su introversión se convierte poco a poco en una serena felicidad:

> Clara pasó la infancia y entró en la juventud dentro de las paredes de su casa, en un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios y donde los objetos tenían vida propia, los aparecidos se sentaban en la mesa y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir.

La casa de los espíritus (1982), Isabel Allende

Y así, paso a paso, como la escritora chilena hizo con Clara, se crea un personaje capaz de vivir en el relato, que llega en un momento concreto de su vida (no necesariamente la infancia) y se transforma con el paso de los acontecimientos, madura, adquiere experiencia y deja una estela que va más allá del último capítulo.

Sin embargo, aunque una buena evolución debe ser fundamental para nuestro protagonista, también debe evidenciar cambios, en mayor o menor grado, el resto de personajes. Cuando aprendamos a construir aquellos que tendrán un papel principal, los que actuarán como secundarios y los que simplemente aparecerán con una breve función de apoyo, veremos los distintos desarrollos de madurez que requiere cada uno. Pero no olvidemos que todos cumplen una función, a veces trascendental, otras veces circunstancial o simplemente mecánica. Si aparecen en la historia y, sobre todo, si su camino se cruza en algún momento con el del actor principal, es por algún motivo.

En definitiva, diseñar un buen arco de transformación pasa, inevitablemente, por conocer a cada personaje, ponerlo a prueba y estudiar su comportamiento durante todas las escenas que componen la trama. Cada uno de sus pensamientos, acciones y reacciones deben ser coherentes con su personalidad, con ese perfil que incluimos en el relato y que adquiere un compromiso con él.

- **Identidad** **Arco de transformación**
  ¿De quién se trata? Para ver una evolución, antes hay que conocer bien el punto de partida
- **Coherencia**
  Debe comportarse según su naturaleza, aunque eso suponga a menudo resistirse a los cambios
- **Contrastes**
  Mundo conocido frente a descubrimiento. El personaje con frecuencia choca frontalmente contra un entorno que se clava como astillas en su

piel

- **Aprendizaje**
  El personaje adquiere experiencia, evoluciona y se convierte en alguien mucho más maduro y complejo que al comienzo

Hay que empezar con buen pie, para lo cual necesitamos diseñar una buena **identidad.** Esto no significa que debamos presentar a nuestro actor principal unido a un extenso currículo, con detalles precisos sobre su pasado y sus planes de futuro, sino que es fundamental dar puntos de referencia claros. ¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿Hacia dónde va? Identificar correctamente empieza por entender el término casi como sinónimo de reconocer, ya que mostramos a un personaje en un momento determinado de su vida, con sus hábitos cotidianos, su particular filosofía, sus motivaciones…, que en la mayoría de los casos podemos asociar a un perfil más o menos frecuente, alguien «normal» que ve cómo su vida sufre un violento giro de timón tras la llegada de un acontecimiento inesperado.

Al presentar un personaje a través de sus hábitos, de su patrón de conducta, resulta más fácil mostrar el segundo elemento que define su proceso de transformación: la **coherencia.** Es decir, además de relacionarse con el entorno según sus costumbres, tendrá una determinada reacción y resistencia a los cambios. Obviamente, uno de los primeros impulsos que debe tener ante la llegada de un acontecimiento inesperado es el de incomodidad, e incluso rechazo, lo cual intensificará aún más su conflicto. En ese punto, esencial en todo relato, veremos sus valores, lo que realmente le importa, sus miedos, la meta que se propone alcanzar y lo que está dispuesto a hacer para llegar a ella.

Superada esa primera barrera, el personaje se lanza en busca de su propósito, momento en el que aparece la tercera pieza clave de su arco dramático: los **contrastes.** Durante buena parte de la narración tenemos que hacer evidente para el lector la diferencia entre la identidad del protagonista y el nuevo entorno al que debe adaptarse. Hay que distinguir, de forma más o menos explícita, dos realidades: el mundo físico en el que se desarrolla la acción y el mundo interno del actor principal, y por supuesto, todo lo que supone la relación entre ambos. Algunas cosas le resultarán divertidas y fáciles de asumir, otras le aterrorizarán, le producirán rechazo o puede que un conflicto moral, pero de todas ellas aprenderá, todas le servirán para construir una identidad que al final del relato tendrá poco que ver con la inicial.

La última etapa es el **aprendizaje,** entendido como asimilación de los estímulos recibidos, con todas las pérdidas y encuentros que haya supuesto ese largo proceso. Se llega a un nuevo estado de equilibrio, a una fase en la que realmente podemos hablar de un personaje distinto.

Vemos ante nosotros otra perspectiva, otra identidad, que reflexiona acerca de lo sucedido con la serenidad y la precisión que proporciona la experiencia.

A pesar de todo, puede que no lleguemos nunca a conocer bien a nuestros personajes, que terminemos de escribir el relato, quizá una larga novela, y aún no sepamos cómo podrían reaccionar en determinadas situaciones. Con el paso de los capítulos, seguramente hayan resultado ser más fuertes de lo que creíamos, o más débiles, o con más creatividad, más tenaces, imprudentes…, y eso lo descubriremos sobre la marcha, cuando veamos cómo se adaptan a cada momento. También es posible que les tengamos manía, o cariño, desde el principio, o que ese mismo sentimiento de rechazo o afecto cambie en función de su comportamiento, de su compromiso con la trama.

En cualquier caso, el arco de transformación es un proceso que también nos afecta a nosotros. Cambiaremos, en muchos sentidos, junto a los habitantes de nuestro libro. No podemos ser tan ingenuos de pensar que manejar emociones y pensamientos durante meses, aunque pertenezcan a seres inventados dentro de mundos imaginarios, nos puede dejar indiferentes. Seguramente la mayoría de las cosas que ocurran entre las páginas nos pillen desprevenidos, posiblemente disfrutaremos con buena parte de lo que suceda, sufriremos con algunas cosas, nos pillará de sorpresa la aparición de otras y puede que tengamos que cambiar tantos planes sobre la marcha que el parecido entre el resultado final y la idea que pudimos iniciar unos meses atrás sea prácticamente inexistente.

Si ocurre todo eso, y algunas cosas más, querrá decir que nuestro proyecto se está desarrollando con éxito, que llegue lo que llegue al lector estará lleno de vida, será una propuesta con intención, una mezcla de ideas con el firme propósito de alcanzar una meta. Puede que resulte una aventura algo imprevisible pero, después de todo, ¿qué puede haber más interesante en un viaje que la incertidumbre?

6
Ubicación estratégica del narrador

Con un personaje bien definido el proceso de construcción se vuelve más eficiente. Nuestra estructura, desde las tres grandes divisiones hasta cada una de las escenas, adquiere un significado preciso, una intención focalizada en el propósito de nuestro actor principal. Además, con él se completan todos los espacios narrativos posibles, es decir, todos los lugares que puede ocupar nuestro narrador para contar la historia. Podemos dirigirnos al lector desde fuera o dentro del relato, como ya sabemos, pero en el momento en que un personaje aparece en escena podemos ajustar la posición con exactitud y los movimientos se medirán en función de lo cerca o lejos que estemos de él.

Nos damos cuenta, una vez más, de que la posición es un concepto clave en la escritura creativa, sobre todo porque pocas veces nos vamos a referir a ella como algo estático. La entenderemos más bien como la posibilidad de movernos libremente a través del tiempo y de los escenarios y de lograr que la historia nos envuelva por completo.

Ahora podríamos hacernos una nueva pregunta: «¿Qué posición es más conveniente para que la narración llegue con fuerza al lector?». La respuesta llegará casi siempre por intuición, sobre todo cuando hayamos adquirido cierta experiencia, porque en realidad no hay reglas fijas que determinen dónde debe colocarse el narrador, y aunque hayamos disfrutado mucho con algunos relatos, seguramente en parte por la perspectiva elegida por el autor, no significa que hayan sido escritos del único modo posible. En *Cien años de soledad* conocimos la vida de Aureliano Buendía y de su familia a través de un narrador en tercera persona, omnisciente, pero podríamos haber leído la misma historia desde la voz del propio protagonista, en primera persona. En ese caso, ¿habría resultado tan eficaz?

Puede que tengamos la tentación de responder con un sí o un no rotundo a esta cuestión, pero lo cierto es que desconocemos por completo otras posibilidades. Aunque logremos imaginar, aproximadamente, cómo sería la historia de Macondo narrada en primera persona o mediante un narrador testigo, nunca la conoceremos igual que su autor, no nos acercaremos a sus personajes

con la misma profundidad, ni a los lugares (reales o inventados) que ha construido en su mente, ni sabremos todas las motivaciones emocionales que lo llevaron a crear esa obra.

Cuando nos enfrentamos al reto de la creación podemos pensar que nos influyen muchas lecturas previas, muchas experiencias personales e incluso el estilo de nuestros autores favoritos, sin embargo, aunque todo eso esté presente, la última decisión nos corresponde solo a nosotros. Trazar un puente entre nuestra imaginación y el lector es cosa nuestra y el mejor modo de convertir las ideas en un buen producto literario es colocarlas sobre el escritorio y dejar que respiren. Casi sin darnos cuenta, de forma natural veremos que adoptan formas concretas y se adaptan con facilidad a un tipo de narrador o a otro. Es el momento de ponerse manos a la obra.

Antes de tomar una decisión, vamos a ver qué ventajas e inconvenientes tiene colocar al narrador en un lugar específico, vamos a comprobar la elasticidad de cada una de nuestras ideas cuando nos pongamos a jugar con las distancias, veremos hasta dónde nos podemos alejar sin perder el contacto y, cómo no, hasta qué profundidad nos podemos sumergir.

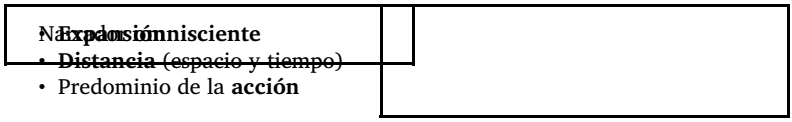
OMNISCIENCIA Y NARRACIÓN EN TERCERA PERSONA

Vamos a relacionar el concepto **omnisciencia** con la **amplitud,** en muchos sentidos. Esta opción, muy recomendable para quien afronta su primer proyecto literario, nos sitúa en una posición cómoda y nos permite mucha libertad de movimientos. También tiene sus inconvenientes, pero el margen de error es mayor que el de otras posibilidades y se adapta muy bien a casi todos los tipos de relato.

El narrador omnisciente tiene acceso a todos los rincones, lo ve todo. ¿Todo? Sí, pero cuidado al entrar en los terrenos pantanosos de la mente de un personaje; allí mediremos nuestros pasos en términos de profundidad y tendremos que contar con un tiempo que tiene sus propias reglas. Por eso se define la omnisciencia como una técnica expansiva: cubre grandes distancias y se puede aplicar desde un lugar muy alejado al plano de acción. Sin embargo, funciona peor cuando queremos introducir un ritmo emocional, cuando tratamos de contar lo sucedido desde los sentimientos y pensamientos de nuestros actores.

Como es lógico, podemos probar varias fórmulas para construir nuestro relato antes de quedarnos con la más adecuada, y si finalmente optamos por la omnisciencia, por un agente gramatical en tercera persona, en nuestras escenas predominará la **acción** sobre la reflexión, el hilo narrativo se centrará más en lo que hacen los

personajes que en cómo les afecta. No hay que olvidar que se trata de un tipo de narrador externo, ubicado a cierta distancia (espacial y temporal) de los acontecimientos, por tanto, el salto hacia la mente de cualquier personaje es mucho mayor, más brusco que el que podamos hacer desde un narrador en primera persona.



—Vamos juntos —dijo Barclay.

—No. Norris, quédese atrás y saque ese hierro suyo. Eso que está ahí… puede tener armas.

El vigoroso cuerpo de Barclay y las gigantescas fuerzas de McReady golpearon juntos la puerta. Dentro, la litera apoyada contra esta chirrió furiosamente y se hizo añicos. La puerta saltó de sus goznes rotos y la remendada madera de la jamba cayó hacia adentro.

Un ser se levantó de un salto, como una pelota de goma azul. Uno de sus cuatro brazos, semejantes a tentáculos, se estiró como una víbora que va a asestar su golpe. En una mano de siete tentáculos brillaba un lápiz de reluciente metal de seis pulgadas y el ser lo levantó para afrontarlos. Los finos labios del monstruo se entreabrieron convulsivamente descubriendo unos colmillos de ofidio, en una mueca de odio, mientras sus ojos encarnados fulguraban.

El revólver de Norris atronó el recinto. El rostro cubierto de odio se convulsionó en una mueca de sufrimiento y el tentáculo que se estiraba se replegó. El objeto plateado que tenía en la mano se trocó en unos restos metálicos y la mano de siete tentáculos se convirtió en una masa de mutilada carne que rezumaba un licor amarillo verdoso. El revólver retumbó otras tres veces. En cada uno de los tres ojos se cavaron oscuros agujeros y finalmente Norris lanzó el arma vacía contra el rostro.

¿Quién hay ahí? (1948), John Wood Campbell

Muchas narraciones se amoldan muy bien al narrador omnisciente con el uso del pretérito imperfecto y el indefinido *(estaba, decía, esperaban… Llegó, golpeó, se levantó…*), ya que nuestra tendencia natural al relatar un acontecimiento es hacerlo de este modo. Habitualmente contamos a un amigo lo que nos pasó hace unos días, en nuestras vacaciones o en nuestro lugar de trabajo, de forma resumida y a cierta distancia. Nuestro amigo nos miraría un poco extrañado si lo hiciésemos en primera persona, utilizando el tiempo presente. Sin embargo, cuando queremos trasladar al lector al marco de ficción y hacer que sienta la acción en el mismo instante en el que sucede, desde la piel del personaje, es una excelente opción. Vamos a verla con detalle.

LA NARRACIÓN EN PRIMERA PERSONA

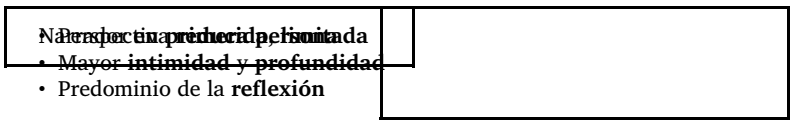
La narración en **primera persona** la asociamos al concepto de **intimidad,** porque seguramente con este formato permitimos un acceso más directo al personaje, lo dejamos desnudo, más vulnerable,

y centramos toda la atención en cómo asimila los acontecimientos. La acción es importante, por supuesto, pero con este tipo de narrador se acomoda siempre a un estado emocional determinado, totalmente subjetivo, que nos permite relatar con un lenguaje más rico en detalles, con más matices, pero con mucha más precaución.

No debe confundirse esta tendencia a la profundidad con lentitud, ni mucho menos debemos caer en el error de pensar que lo que ocurre en la mente de un personaje tiene un recorrido más corto y menos emocionante que los acontecimientos externos. Podemos contar lo que hace, lo que piensa o lo que siente, o una combinación hábil de todo ello, pero debemos tener en cuenta que ya no jugamos con la ventaja del narrador omnisciente y su amplia perspectiva; aquí el foco se limita al personaje y su entorno cercano, lo que puede ver u oír, además de los lugares que puedan visitar sus pensamientos. El lector se coloca a su lado y camina a su ritmo, no sabe lo que ocurre en un entorno más alejado, ni siquiera lo que le espera al otro lado de la puerta.

El extremo de la precisión y la reducción de foco es el uso de la primera persona y el tiempo presente. Un «yo» rotundo e inmediato que ancla al lector con fuerza al instante exacto en el que suceden los hechos. La ventaja es obvia, la intensidad; el problema, la dificultad de expansión, tanto espacial como temporal.

En líneas generales, hasta que tengamos algo más de experiencia, conviene comenzar con el uso del narrador omnisciente, y desde su posición experimentar con los distintos movimientos que podemos hacer dentro de la escena; no obstante, en el momento que echemos de menos un contacto más directo con el lector y queramos iniciar una conversación en la intimidad, debemos lanzarnos sin miedo a construir desde la primera persona. Es una auténtica revelación.



Me desperté un día de abril, no sé ya exactamente cuál, y me dije *se acabó el piano*. Y la verdad es que no volví a acercarme al instrumento. Fui inmediatamente a casa del maestro y le anuncié el transporte del piano. A partir de ahora me dedicaré a lo filosófico, pensaba mientras iba a casa del maestro, aunque, como es natural, tampoco podía tener la menor idea de qué era eso de filosófico. No soy en absoluto un virtuoso del piano, me dije, no soy un intérprete, no soy un artista reproductor. Ni un artista siquiera. Lo degenerado de aquel pensamiento me había atraído en seguida. Todo el tiempo, mientras iba a casa del maestro, había dicho, una y otra vez, esas palabras: *¡Ni un artista siquiera! ¡Ni un artista siquiera! ¡Ni un artista siquiera!* […]. Cuando encontramos al mejor, tenemos que renunciar.

Glenn hirió mortalmente a Wertheimer con *su malogrado*, pensé, no porque Wertheimer hubiera oído ese concepto entonces por primera vez, sino porque Wertheimer, sin conocer la palabra *malogrado*, hacía tiempo que estaba familiarizado con el concepto, sin embargo, Glenn Gould pronunció la palabra *malogrado* en un momento decisivo. Decimos una palabra y aniquilamos a un hombre, sin que ese hombre aniquilado por nosotros, en el momento en que pronunciamos la palabra que lo aniquila, se dé cuenta de ese hecho mortal.

Como vemos en el ejemplo, el uso de la primera persona permite una forma muy particular de narración, totalmente integrada en el perfil psicológico del personaje. La realidad filtrada a través de un carácter adquiere un tono especial, una textura única que tiene poco que ver con la perspectiva omnisciente. Predomina la **reflexión** sobre la acción o, dicho de otro modo, se puede mostrar mejor cómo afectan al personaje los acontecimientos.

Tiempo para reflexionar

Cuando nos dispongamos a contar una historia, además de tener en cuenta toda la técnica aprendida y saber bien lo que vamos a decir, tenemos que hacer un análisis previo de las acciones. Puede que tengamos la escena muy clara en nuestra mente, que podamos visualizarla con detalle de principio a fin pero tan importante como saber lo que va a pasar es preguntarnos: ¿cómo va a pasar? O mejor aún, ¿cómo afectará a nuestro protagonista?

Cada acción tiene su consecuencia, y en la narración en primera persona es fundamental tener previsto cómo cada suceso, más o menos importante, va a influir emocionalmente en los personajes. Digamos que el mismo acontecimiento, provocado o no por una decisión del protagonista, podemos relatarlo desde fuera y desde cierta distancia mediante un narrador omnisciente, con lo que transmitiremos una perspectiva más objetiva y centrada en el hecho en sí, o podemos hacerlo desde la visión del actor, desde quien vive en primera persona dicho suceso, con lo cual pondremos el acento en cómo lo percibe, damos prioridad a su reacción emocional y, posteriormente, a un desarrollo más reflexivo.

Desde la primera persona, el protagonista observa lo que ocurre a su alrededor y lo analiza, le da una explicación o simplemente lo guarda en su memoria. Acumula experiencias que poco a poco, con más o menos fuerza, moldean su personalidad, le hacen tomar decisiones, plantearse cuestiones que le preocupan, descubrir la importancia de algunos valores y, en definitiva, convertir su paso por el relato en un aprendizaje compartido con el lector.

Como siempre, surge otra pregunta: ¿qué debemos priorizar, la acción o la reflexión? Como vimos en el capítulo tercero, la acción manda; no obstante, por muy dinámica y emocionante que queramos presentar nuestra historia, no calará muy hondo si no elegimos bien los momentos en los que se necesita una pausa para reflexionar.

Ambos elementos se complementan perfectamente, se necesitan y, si lo hacemos bien, se darán paso uno a otro con una fluidez excepcional. Si las acciones no muestran un gran avance o se desarrollan con calma, hay pocos motivos para introducir un pensamiento, sin embargo, cuando todo sucede muy deprisa o los acontecimientos tienen una fuerte repercusión, la propia historia necesitará un poco de oxígeno, una pausa reflexiva que asimile lo ocurrido. En el caso contrario, cuando la trama está demasiado centrada en la reflexión, existe el riesgo de llegar a un estancamiento, o que las ideas pierdan su conexión con el hilo narrativo principal. Entonces necesitamos un reactivo, un acontecimiento (provocado o no por el protagonista) que impulse el relato hacia adelante.

UNA INTERESANTE FÓRMULA MIXTA: EL NARRADOR TESTIGO

Vamos con una opción muy versátil. El narrador testigo pasea por el relato sin protagonizarlo, alterna la primera persona para referirse a sí mismo y la tercera para los demás, y a pesar de que no tiene acceso a todos los lugares ni por supuesto a las mentes de los demás habitantes (omnisciencia limitada), suma las ventajas de ambas formas de narración y disimula bien sus carencias, entre ellas la de estar condenado a un permanente segundo plano a pesar de aparecer en muchas más escenas que cualquier otro personaje, incluido el protagonista.

Uno de los testigos más famosos de la literatura universal es sin duda el doctor John Watson, el inseparable compañero del detective consultor Sherlock Holmes, uno de esos personajes que viven más allá de las páginas del libro y trascienden a su creador.

Watson, originalmente creado con el nombre de Ormond Sacker, regresa a Londres tras resultar herido en la guerra de Afganistán en 1878. Allí se encuentra casualmente con un antiguo colaborador, que tras una breve conversación lo pone en contacto con un sujeto muy peculiar que trabaja en el laboratorio de química de un hospital. De la simple búsqueda de un compañero de apartamento nace un afortunado encuentro que, desde entonces, lectores de todo el mundo y en todos los idiomas hemos agradecido profundamente. El doctor Watson y Sherlock Holmes inician su amistad y colaboración profesional en el 221-B de Baker Street, y junto a los agentes de Scotland Yard y mediante la reconstrucción de algunos crímenes históricos muy conocidos, sientan las bases de lo que posteriormente se llamaría «policía científica», algo que hoy conocemos muy bien

gracias a muchas otras novelas, películas y series de televisión.

En *Estudio en escarlata*, la primera entrega de esta larga serie, John Watson nos guía a través de un fabuloso mundo desde la primera persona, pero no como personaje protagonista sino como testigo, relatando sus propias aventuras junto a su peculiar compañero, a quien describe con cautela, escepticismo y enorme curiosidad.

> Desde luego no era difícil convivir con Holmes. Resultó hombre de maneras apacibles y de costumbres regulares. Era raro que permaneciese sin acostarse después de las diez de la noche, y para cuando yo me levantaba por la mañana, él había desayunado ya y marchado a la calle indefectiblemente. En ocasiones se pasaba el día en el laboratorio de Química; otras veces, en las salas de disección, y de cuando en cuando, en largas caminatas que lo llevaban, por lo visto, a los barrios más bajos de la ciudad. Cuando le acometían los accesos de trabajo, no había nada capaz de sobrepasarle en energía; pero de tiempo en tiempo se apoderaba de él una reacción, y se pasaba los días enteros tumbado en el sofá del cuarto de estar sin apenas pronunciar una palabra o mover un músculo desde la mañana hasta la noche. Durante tales momentos advertía yo en sus ojos una mirada tan perdida e inexpresiva que, si la templanza y la decencia de toda su vida no me lo hubiesen vedado, quizá yo habría sospechado que mi compañero era un consumidor habitual de algún estupefaciente.
>
> *Estudio en escarlata* (1887), Arthur Conan Doyle

La curiosidad no tarda en convertirse en admiración y a medida que transcurren los meses y se suceden los distintos casos que deben resolver, Watson se transforma gradualmente en un personaje más consistente, con mayor profundidad, cómplice y confidente del lector, con un bagaje personal digno de ser contado en otra novela. Sin embargo, en esta historia es simplemente el narrador, el acompañante, el escudero fiel del auténtico protagonista, Sherlock Holmes, que sin estar presente en todas las escenas, conserva su espacio en todo momento y da sentido a todo lo que sucede en el Londres concebido por sir Arthur Conan Doyle en el último tercio del XIX.

La ingrata labor del testigo

¿Es injusta la literatura con el narrador testigo? Pues quizá sí. Puede que aquellos que han acompañado a magníficos protagonistas merezcan un reconocimiento mayor. No obstante, no olvidemos que a pesar de su disciplina y su extraordinaria capacidad de análisis carecen de una cualidad indispensable para ostentar el prestigioso título de héroe de novela: la **audacia.**

Watson no es audaz ni temerario, es reflexivo, es el perfecto analista que en otro puesto que no fuera el de testigo se sentiría incómodo, superado por la situación. Holmes es resuelto, decidido, en muchas ocasiones temerario, y reclama por derecho propio el trono de actor principal. Y como esta pareja, muchas más, disciplinados narradores a menudo condenados al olvido, como Nick Carraway, Gabriel

Utterson…, retratistas de grandes estrellas como Jay Gatsby o Henry Jekyll, protagonistas que con el paso del tiempo consiguen brillar con más fuerza que el propio autor.

Pero vamos a centrarnos en la figura del narrador testigo. ¿Realmente es necesario dedicar tiempo y esfuerzo a construir un personaje destinado al olvido? Puede que sea injusto referirse a ellos como personajes olvidados pero si comparamos el nivel de participación que tienen en el relato, su responsabilidad en la elaboración de toda la estructura, con el recuerdo que dejan en la mente del lector, nos daremos cuenta de que hay una considerable desproporción. Esto ocurre fundamentalmente porque el testigo actúa constantemente como si fuese un espejo, una superficie capaz de reflejar la luz y proyectarla hacia cualquier otro rincón de la trama. No olvidemos que el lector camina por donde se le indica, sobre todo por los lugares bien iluminados y con referencias claras.

Ser un espejo (o actuar como tal) significa que el análisis de los acontecimientos (en términos tanto físicos como emocionales), refleja la vida de otro, muestra la experiencia de quien es observado y estudiado, mientras que lo que hay detrás de dicho espejo permanece oculto. El mundo interior del testigo se desconoce, y si en algún momento revela alguna faceta, es porque está de algún modo en relación con la vida del protagonista.

Como es lógico, un personaje sin audacia que actúa como un espejo es difícil que sea admirado y recordado por el lector. No obstante, el narrador testigo es la columna vertebral de los relatos que transmite, es el apoyo indispensable del actor principal, alguien a quien quizá conozca mejor de lo que se conoce a sí mismo. Es un personaje con muchas cualidades para convertirse alguna vez en protagonista de otras historias, aunque para eso, como vemos en los capítulos dedicados a los actores, necesitará que su vida ordenada y bajo control sufra un terremoto de gran magnitud. El orden y la normalidad, referidos fundamentalmente a las emociones, no son materiales de construcción. Una verdadera historia se genera a partir de algo que altera el transcurso habitual de los días, un acontecimiento que vuelve del revés la vida de un personaje y le genera una disyuntiva, lo coloca ante una decisión. Y para que el relato exista, dicha decisión debe resolverse con un paso hacia delante. Lo cual supone, inevitablemente, atravesar el espejo.

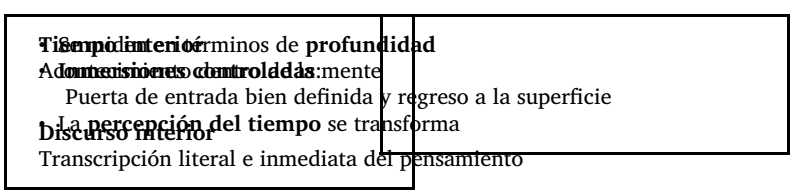
INMERSIÓN

En el constante juego con las distancias podemos hacer un experimento muy interesante. Si nos decidimos por un narrador

externo, omnisciente, surge una cuestión: ¿hasta dónde nos podemos alejar del relato? Es curioso pensar en la narración en términos de elasticidad, y ver si es posible colocarse a una enorme distancia espacial y temporal del plano de acción y aun así lograr que funcione. Del mismo modo cabría preguntarse qué profundidad se puede alcanzar.

Este tema ya quedó apuntado al final del capítulo cuarto, con la aclaración de que se trata de una cuestión relacionada con el espacio y las distancias, fundamentalmente, más que con la voz o la focalización. De hecho, desde el interior de la mente nos puede hablar el propio personaje en primera persona pero también un narrador omnisciente que haya sabido colocarse allí con habilidad. No obstante, para comprender bien las grandes cualidades (y peligros) de este recurso, tenemos que tener muy clara una premisa ineludible: toda inmersión, por profunda que sea, tarde o temprano deberá volver a la superficie. Y más vale que sea lo antes posible, o al menos antes de que el lector pierda las referencias con el hilo narrativo principal y pase rápidamente de la diversión a la angustia.

Otra cuestión que debemos tener en cuenta es que cuando el narrador nos invita a bucear, experimentamos una densidad diferente, nos movemos en otro medio y por tanto la velocidad y la percepción del tiempo, cambian. Los sonidos se amortiguan, desaparece la fuerza de la gravedad y nos dejamos llevar por el poder del subconsciente. Sin embargo, aquí hay que hacer una distinción importante, pues no es lo mismo hablar de **tiempo interior** (o subjetivo) que de **discurso interior.**



El **tiempo interior** es más frecuente, sobre todo en las historias construidas desde una primera persona gramatical, y se refiere a cualquier acontecimiento que sucede dentro de la mente del personaje. El narrador nos puede contar simplemente lo que sucede, o lo que alguien hace en un momento dado, o bien cómo dicho acontecimiento se percibe desde el interior. Un hombre puede abrir la puerta de una casa a las tres de la madrugada, entrar con cuidado y encender una pequeña lámpara. Sin embargo, si lo percibimos a través de quien lo oye llegar, la escena puede cambiar radicalmente: una mujer se despierta sobresaltada al escuchar la puerta a altas horas de la madrugada. Su marido lleva días desaparecido y cada noche se acuesta con la esperanza de que regrese. Al escuchar el crujido de los

pasos sobre la madera, siente que se le acelera el pulso, empieza a respirar con fuerza y recuerda la escena entrecortada de la última noche que pasaron juntos. Nunca debió aceptar aquel trabajo, era demasiado arriesgado y aquella noche, aunque quiso dedicarle todo su tiempo y no pensar, tuvo la sensación de que sería la última vez que lo vería con vida. Después de casi seis interminables días había llegado a creer que estaba en lo cierto, que de algún modo había presentido el final. Cuando escucha el interruptor y ve la rendija de luz bajo la puerta, salta al suelo de golpe gritando su nombre.

El tiempo interior tiene un desarrollo emocional, un ritmo acompasado con los latidos del personaje, para que el lector pueda percibir la escena con todos sus matices y pueda sentirla en su propia piel. Al fin y al cabo, sucede lo mismo en la vida real, la percepción del tiempo varía en función de lo que estemos haciendo:

> La radio del taxi retransmitía un programa de música clásica por FM. Sonaba la *Sinfonietta* de Janáčˇek. En medio de un atasco, no podía decirse que fuera lo más apropiado para escuchar. El taxista no parecía prestar demasiada atención a la música. Aquel hombre de mediana edad simplemente observaba con la boca cerrada la interminable fila de coches que se extendía ante él, como un pescador veterano que, erguido en la proa, lee la aciaga línea de convergencia de las corrientes marinas. Aomame, bien recostada en el asiento trasero, escuchaba la música con los ojos entornados.
>
> ¿Cuántas personas habrá en el mundo que, al escuchar el inicio de la *Sinfonietta* de Janáčˇek, puedan adivinar que se trata de la *Sinfonietta* de Janáčˇek? La respuesta probablemente esté entre «muy pocas» y «casi ninguna». Pero Aomame, de algún modo, podía.
>
> Janáčˇek compuso aquella pequeña sinfonía en 1926. El tema inicial había sido creado, originalmente, como una fanfarria para una competición deportiva. Aomame se imaginaba la Checoslovaquia de 1926. La primera guerra mundial había finalizado, por fin se habían liberado del prolongado mandato de la Casa de Habsburgo, la gente bebía cerveza Pilsen en los cafés, se fabricaban flamantes ametralladoras y saboreaban la pasajera paz que había llegado a Europa Central. Ya hacía dos años que, por desgracia, Franz Kafka había abandonado este mundo. Poco después Hitler surgiría de la nada y, de repente, devoraría con avidez aquel bello país, pequeño y recogido, pero por aquel entonces nadie sabía aún que ocurriría esa catástrofe. La enseñanza más importante que la Historia ofrece a las personas tal vez sea que «en cierto momento nadie sabía lo que sucedería en el futuro». Aomame se imaginaba el apacible viento atravesando las llanuras de Bohemia y, mientras escuchaba aquella música, reflexionaba sobre las vicisitudes de la Historia.
>
> *1Q84*, libro 1 (2009), Haruki Murakami

¿Qué pasa por la cabeza del personaje? Muchos pensamientos mezclados, emociones, un toque de nostalgia, melancolía quizá…, que conocemos a través del tiempo interior, el tiempo que dedica el autor en esta novela a describir lo que ocurre en la cabeza de la protagonista, desde el instante en el que escucha la canción («La radio del taxi retransmitía un programa de música clásica por FM. Sonaba la *Sinfonietta* de Janáčˇek… Aomame, bien recostada en el asiento trasero, escuchaba la música con los ojos entornados»).

Como ya sabemos, necesitamos un detonante, una puerta de entrada desde el plano de acción hacia el interior de la mente, y ahí lo

tenemos, en la sinfonía del compositor checo, Leoš Janáčˇek. A partir de ese momento ya no vamos en taxi, sentados cómodamente o asomados por la ventanilla, sino que viajamos dentro de la mente de Aomame, a la velocidad que dictan sus emociones. Algunos recuerdos intensos pueden mezclarse con rapidez y otros, quizá más profundos o más complejos, se moverán con gran lentitud, pero cuando Aomame abandone sus meditaciones habrá transcurrido un intervalo de tiempo que no tiene nada que ver con que el taxi, mientras tanto, haya estado circulando durante cinco minutos o durante una hora.

Por su parte, el **discurso interior** es (o trata de ser) una transcripción literal e inmediata de los pensamientos del personaje, igual que ocurre en nuestra mente, con el mismo desorden e intensidad. Por lo tanto, dicho discurso no tiene un punto de partida narrativo, no se transmite en un tiempo objetivo ni subjetivo, pretende simplemente contar la explosión de un instante, la red de impulsos eléctricos que se cruzan en la mente en una determinada situación, a veces sin sentido, o como simple desahogo, con la única finalidad de transmitir una emoción en el mismo instante en que se produce.

No obstante, a pesar de su espontaneidad, no surge de la nada; igual que el tiempo interior, necesita un detonante, una causa que lo provoque. Vamos a verlo con un ejemplo.

> —Usted, Cochrane ¿qué ciudad mandó a buscarlo?
> —Tarento, señor.
> —Muy bien. ¿Y qué?
> —Hubo una batalla, señor.
> —Muy bien. ¿Dónde?
> La cara en blanco del chico preguntó a la ventana en blanco.
> Fabulada por las hijas de la memoria. Y, sin embargo, fue de alguna manera, si no tal como la memoria lo fabulara. Una frase, pues, de impaciencia, ruido sordo de alas de exuberancia de Blake. Oigo la devastación del espacio, cristal destrozado y desplome de mampostería, y el tiempo una lívida flama final. ¿Qué nos queda entonces?
> —He olvidado el lugar, señor. En el año 279 a. de C. Áscoli, dijo Stephen, echando una ojeada al nombre y la fecha en el libro desvencijado.
>
> *Ulises* (1922), James Joyce

Joyce, como Virginia Woolf y William Faulkner, manejaba este recurso con maestría y en este fragmento podemos ver una muestra muy clara. El profesor interroga al niño para obtener una respuesta, le presiona, pero el alumno la desconoce y su mente se desahoga en un impulso de angustia. El detonante que da pie al discurso interior es la frase: «La cara en blanco del chico preguntó a la ventana en blanco», la acción detenida en un rostro que mira agobiado a través de la ventana. Y a continuación, el interior de su mente, su instante de pánico. Desbordante, afilado, incontrolable.

Cuando este termina, continúa la acción a partir del punto en que

fue interrumpida. Este detalle es importante y señala una diferencia más con respecto al tiempo interior. El discurso inmediato no participa en el tiempo narrativo, ocurre en un momento concreto, como un destello, y acto seguido la acción continúa en el mismo punto. Podemos escribirlo en un par de líneas, en un párrafo o en más de una página, da igual, pero siempre reflejará lo mismo, un estallido intemporal. El tiempo interior, sin embargo, es más flexible y nos permite las dos opciones. Podemos sumergirnos, por ejemplo, en el pensamiento de una mujer que está a punto de entrar a su casa, por la noche, y enlazar unas cuantas ideas que retornen al hilo narrativo principal al día siguiente por la mañana, permitiéndonos dar un salto de varias horas. O, por el contrario, podemos mostrar sus reflexiones mientras observa las llaves antes de introducirlas en la cerradura y, cuando terminemos dicha reflexión continuar la acción a partir de ahí, en el momento de entrar en su casa.

Para terminar, vamos a unir un concepto más, algo que veremos con detalle en el capítulo octavo. Es conveniente mencionarlo aquí, junto a los otros dos, porque con frecuencia se confunde y parece que nos estamos refiriendo a lo mismo. Se trata del **tiempo del relato** (que con frecuencia se define también como tiempo interno, y de ahí la confusión) y representa simplemente a la trama, el modo elegido por el escritor para ordenar los acontecimientos que transmitirán la historia. Primero una escena, luego una descripción, a continuación un sumario, luego otra escena en forma de conversación, etc.

En resumen, el tiempo interior nos cuenta los acontecimientos desde una perspectiva subjetiva, el discurso interior nos transmite directamente un pensamiento espontáneo y desordenado, y el tiempo del relato nos cuenta de principio a fin todo lo que sucede mediante el ritmo elegido por el escritor.

Tiempo de goma

Después de todo lo visto, seguramente tendremos la sensación de que el manejo del tiempo narrativo se parece mucho a trabajar con un material moldeable, como si fuésemos alfareros trabajando con una vasija o niños en una escuela que hacen figuritas de plastilina.

Y así es, en literatura el tiempo es un material más, un elemento que tenemos que conocer muy bien y aprender a utilizar de muchas formas distintas. Como veremos en el capítulo dedicado específicamente a este tema, cuando nos disponemos a trabajar con un intervalo temporal, ya sea una acción concreta, una escena o el relato completo, dejamos de ser constructores y nos convertimos en artesanos. Porque

una cosa es colocar los cimientos o ensamblar las piezas y otra muy distinta adaptar un material flexible a cada rincón.

El tiempo, como una obra de arte, se interpreta, se mide de forma subjetiva y se asocia fundamentalmente a las emociones. No es tan importante que nuestro relato dure una tarde o un año, como el modo en que nuestro protagonista recorre dicho espacio temporal. En una obra de ficción, tenemos que dar prioridad a la percepción, es decir, las cosas son mucho más importantes por cómo se interpretan que por lo que son objetivamente. Una mansión, un coche, unas vacaciones o una puesta de sol, en sí mismos no son productos literarios, pero si un personaje los mira con miedo, con pasión, con nostalgia o con melancolía, los convierte en un mensaje interesante para el lector. Con el tiempo ocurre exactamente lo mismo. Que una escena dure tres o cinco minutos (en tiempo real, aproximadamente) no es relevante, sin embargo, ese intervalo puede transcurrir con agilidad si estamos narrando una situación divertida, o una persecución, una animada fiesta, etc., o por el contrario, puede hacerse enormemente largo si lo dedicamos a una reflexión o a la descripción de un paisaje.

El tiempo avanza y se detiene. Salta, viaja al pasado y al futuro e incluso se pierde en las profundidades de la mente. Es sin duda el elemento más complicado de manejar en literatura, también el que tiene mayor capacidad de transformación y seguramente el que más tardaremos en controlar. Aunque pensándolo bien, ¿quién conoce realmente sus más profundos secretos?

> El tiempo pasó entonces sin dejar rastro, pues se había entregado por completo a la lucha, con la cama cubierta de redes como una trampa o un foso, y la sensación de iniciar un terrible viaje, un viaje hacia un secreto terrible. ¿Con qué tendría que ver el secreto? Con él, era con él: el hombre menos indicado en el momento menos indicado y en el lugar menos indicado.
>
> *La flecha del tiempo* (1991), Martin Amis

7
La escena

Imaginemos el relato dividido en pequeños compartimentos, espacios independientes, de distintos tamaños, unidos entre sí por un tema principal que avanza en una única dirección. Cada uno de estos compartimentos es una escena, el lugar en el que los personajes se mueven con absoluta libertad.

La escena funciona como una unidad autónoma. Por supuesto depende del relato completo pero debe tener significado por sí misma, el lector tiene que comprender lo que sucede en ese intervalo y visualizarlo con la mayor precisión posible. Si dos personajes mantienen una conversación, esta debe situarse claramente en algún lugar, en la mesa de un restaurante, por ejemplo, con información detallada sobre sus dimensiones, la gente que tienen alrededor, los sonidos del ambiente, el paso de los camareros, el jarrón con dos pequeñas flores en la mesa de al lado…, asimismo, debemos dar una referencia más o menos precisa de su duración.

El objetivo es crear un ambiente confortable, un lugar en el que el lector se pueda instalar cómodamente y disponga de una excelente perspectiva. En el transcurso de la acción, como ya sabemos, el narrador nos puede guiar por todo el escenario o concentrarse en las manos del algún personaje, puede acercarse y alejarse del plano de acción tantas veces como quiera o puede optar por sumergirse en la mente del protagonista. El lector lo aceptará todo y seguirá la historia con interés, siempre que antes haya recibido las referencias de espacio y tiempo que necesita para situarse.

Cuando me despierto, el otro lado de la cama está frío. Estiro los dedos buscando el calor de Prim, pero no encuentro más que la basta funda de lona del colchón. Seguro que ha tenido pesadillas y se ha metido en la cama de nuestra madre; claro que sí, porque es el día de la cosecha.

Me apoyo en un codo y me levanto un poco; en el dormitorio entra algo de luz, así que puedo verlas. Mi hermana pequeña, Prim, acurrucada a su lado, protegida por el cuerpo de mi madre, las dos con las mejillas pegadas. Mi madre parece más joven cuando duerme; agotada, aunque no tan machacada. La cara de Prim es tan fresca como una gota de agua, tan encantadora como la prímula que le da nombre. Mi madre también fue muy guapa hace tiempo, o eso me han dicho.

Sentado sobre las rodillas de Prim, para protegerla, está el gato más feo del mundo: hocico aplastado, media oreja arrancada y ojos del color de un calabacín podrido. Prim le puso *Buttercup* porque, según ella, su pelaje amarillo embarrado tenía el mismo tono de aquella flor, el ranúnculo.

Katniss Everdeen protagoniza y narra esta historia. Desde el primer momento, el lector sabe dónde está y a qué velocidad transcurre el relato. Katniss se acaba de despertar y busca algunas referencias a su alrededor, su hermana, su madre, el gato…, nos descubre la habitación desde su perspectiva, sin prisa, para que nos acomodemos cuanto antes y nos dispongamos a presenciar todo lo que sucederá de ahí en adelante.

Una escena nos coloca en el plano de acción, nos introduce en el centro mismo del relato para que veamos lo que está sucediendo en ese mismo instante, para que notemos el calor de una taza de café mientras el personaje desayuna, para que nos salpique el barro mientras un coche de caballos avanza calle arriba, para que se nos acelere el corazón cuando dos personajes están a punto de besarse, en definitiva, para vivir la historia cuando sucede, sin distancias de tiempo o espacio, sin intermediarios, porque nos han dado permiso para colarnos en ella.

Sin embargo, hay otros momentos en el relato en los que no se muestran los acontecimientos, se explican, a cierta distancia, y ya no tenemos esa sensación tan real de participar en ellos. Esto ocurre porque toda aventura básicamente se dirige al lector de dos formas distintas: mediante la narración, contando lo que sucedió en un lugar en un determinado momento, o mediante la representación, la recreación de los hechos en el mismo momento en el que suceden. Vamos a tratar con detalle ambas posibilidades.

NARRAR Y MOSTRAR

Ya aprendimos que se puede jugar con las distancias y ahora vemos que también con la velocidad, ¡fantástico! Podemos colocar al narrador fuera o dentro del relato, pero también podemos hacer que avance rápidamente sin detenerse; o bien, que coloque durante unos segundos sus pies en el suelo, observe el paisaje, acaricie una piel o espere pacientemente a que resbale la última gota de lluvia por el cristal.

Cuando queramos, podremos contar al lector lo que sucedió, relatar un intervalo de días, semanas e incluso años en un solo párrafo, y otras veces podremos mostrarle cómo transcurre la acción en el mismo momento en que sucede. ¿Qué es lo más eficaz? Sin duda, un buen equilibrio entre ambas.

De forma natural al contar algo tendemos al resumen pero en

literatura tenemos que ejercitar también la capacidad de mostrar lo que está ocurriendo, sin intervenir, dejando que los personajes actúen y la historia se transmita «en tiempo real». Esta distinción, considerada ya desde la Grecia clásica en algunos textos de Platón y Aristóteles, se conoce con más detalle a partir de los estudios del escritor estadounidense Henry James, que a principios del siglo XX especificó dos formas narrativas bien diferenciadas: ***telling*** y ***showing***, contar y mostrar. O, lo que es lo mismo, la parte que corresponde al discurso narrativizado y la escena, el momento en el que el narrador desaparece, los personajes toman el control y el lector siente que participa completamente en la historia.

¿Cómo distinguimos ambas? A veces no está tan claro y sobre todo, cuando nos propongamos construir una historia puede que no tengamos aún habilidad suficiente para combinarlas correctamente. Así que, para empezar, vamos a ver la forma más pura de escena que existe: el diálogo.

—¿Qué haces aquí, chiquillo?
—Nada.
—Entonces, ¿por qué estás ahí tan quieto?
—Pues…
—¿Sabes leer?
—Claro que sí.
—¿Cuántos años tienes?
—Nueve cumplidos.
—¿Qué te gustaría más: una chocolatina o un libro?
—Un libro.
—¿De veras? ¡Qué bien! Así que por eso estás aquí, ¿eh?
—Sí.
—¿Y por qué no me lo dijiste enseguida?
—Papá me riñe.
—Aja. ¿Cómo se llama tu padre?
—Franz Metzger.
—¿Te gustaría viajar a un país extranjero?
—Sí. A la India. Allí hay tigres.
—¿Y a cuál otro?
—A la China. Hay una muralla gigante.
—Te gustaría escalarla, ¿eh?
—Es demasiado ancha y alta. Nadie puede escalarla. Por eso la construyeron.
—¡Cuánto sabes! Se ve que has leído mucho.
—Sí, leo siempre. Papá me quita los libros. Me gustaría ir a un colegio chino. Puedes aprender cuarenta mil letras. Todas juntas no caben en un libro.
—Eso es lo que tú crees.

Auto de fe (1936), Elías Canetti

Como podemos comprobar, la escena se muestra a sí misma, no hay distancia temporal ni espacial con el lector, que disfruta de los acontecimientos mientras ocurren. Se suceden los movimientos y las palabras en un intervalo que podemos medir paso a paso, sin omitir un solo segundo. Como si tuviésemos un cronómetro en la mano, debemos medir la duración aproximada de cada escena y calcular, aproximadamente, el tiempo del relato completo. Además, ese cálculo

nos permite dosificar adecuadamente la parte digresiva, todo lo que no mostramos como acción, como los pensamientos, recuerdos, descripciones, etc., que podrán extenderse más o menos en función del tipo de escena en la que se incluyan. Así, durante una persecución resultará un poco extraño que contemos un largo recuerdo, ya que llevamos al lector a gran velocidad y estará impaciente por ver el desenlace. Sin embargo, si colocamos al protagonista en un vagón de tren, mirando por la ventanilla al comienzo de un largo viaje, podremos incluir dicho recuerdo con mucha más facilidad.

EL CRONÓMETRO DEL RELATO

Podemos medir la duración de cada escena, pero ¿qué sucede con la parte narrada? Si avanzamos varios años en un párrafo, omitimos algo que no nos parezca relevante o contamos un recuerdo del personaje que se refiera a un pasado lejano, ¿cómo lo cuantificamos en el relato?

Como veremos en el capítulo octavo, la sensación de «tiempo real» solo podremos conseguirla mediante la escena, el resto de posibilidades a veces detendrán el tiempo del relato, otras veces harán que transcurra más lento, a toda velocidad, o que dé un salto hacia un momento del pasado o del futuro. Por lo tanto, controlar nuestro cronómetro es fundamental para componer la trama, para dar sensación de continuidad y un buen ritmo a todo el conjunto.

Para no perdernos, podemos colocar una hoja en blanco sobre la mesa y dibujar un rectángulo que ocupe todo el espacio central, que representa el plano de acción (visto en el capítulo tres). En su lado izquierdo escribimos una referencia temporal, por ejemplo, la mañana del 1 de abril de 2014. En el lado derecho, el momento que determinamos como final del relato: 1 de abril de 2015. Por último, bajo el rectángulo, pegado al borde inferior, escribimos la duración total de los acontecimientos: un año. Ya está, ahora tenemos claro que todo lo que no ocupe este intervalo temporal no pertenece al relato, o mejor dicho, no forma parte de lo que les pueda suceder a los personajes durante ese año.

Así, mediante algunas escenas mostraremos días completos, quizá horas o minutos, pero también podremos saltar algún periodo, parte del verano quizá, narrándolo en forma de resumen e incluso omitiéndolo por completo. Por tanto, los recuerdos, así como las proyecciones hacia el futuro del personaje, que pueden ocupar espacios temporales muy alejados del plano de acción, son segmentos anacrónicos que quedarán fuera de nuestro rectángulo.

¿Y todo esto para qué sirve? Esencialmente para no perdernos durante la construcción de un gran proyecto. A veces calculamos muy

bien el ritmo dentro de una escena, incluso entre varias, pero al cabo de un tiempo, por diversos motivos nos podemos perder, dejamos de escuchar la melodía interna del relato y nos desviamos por el camino equivocado. La atención (y diversión) del lector está en lo que sucede, en las aventuras de nuestros personajes, así que si en un momento dado nos detenemos más tiempo de lo conveniente y dedicamos varias páginas a un recuerdo lejano o a una descripción, el ritmo se rompe.

COMPONER LA ESCENA

Antes de escribir una sola palabra es importante que imaginemos la escena con detalle. Podemos dar un paseo, tumbarnos sobre la cama y apagar la luz, conversar con un amigo, ir al cine…, realizar cualquier actividad que nos inspire, que nos ayude a escuchar la melodía que poco después tendremos que trasladar al papel. Porque no hay duda de que una buena escena se escucha y se respira mucho antes de que forme parte de la trama, porque solo de ese modo podrá transmitir la intensidad que necesita el lector.

Es cierto que cada escritor tiene su propio método, su libertad creativa, pero es fundamental desarrollar una buena capacidad para visualizar antes de mostrar lo que sucede. Si es real para nosotros, lo será para quien lo descubra. Y esa es precisamente la cuestión, descubrir, porque una escena bien construida no mostrará todos sus secretos de golpe, no permitirá que el lector acceda a cada rincón sin que allí encuentre un elemento interesante, algo que estimule de verdad su imaginación.

Vamos a construir, por orden. Primero imaginamos la escena: un lugar concreto, con el mayor detalle posible, uno o más personajes que tendrán que moverse por él y un narrador, que ocupará una posición determinada. Podemos tomar algunas notas, hacer un breve esquema, y si ya tenemos alguna acción en mente, aunque sea muy breve y no se encuentre al comienzo de la escena, también la apuntamos. A continuación tratamos de visualizar el recorrido completo que hará nuestro personaje. Abre la puerta principal, entra a la casa, se detiene unos segundos para observar el entorno, deja el abrigo y las llaves sobre la mesa…, y lo hacemos con nuestro cronómetro en mano, es decir, calculamos la duración aproximada de lo que vamos a mostrar.

En este punto tenemos que tener muy presente que pase lo que pase, será causado (o percibido) por dicho personaje, y no existirá otra cosa que no esté relacionada con él. Por tanto, podemos describir una ventana pero siempre que se asome por ella, podemos llamar la atención sobre una taza de café si nota el calor al colocarla entre sus manos y respira su aroma, podemos añadir una canción si en ese

momento empieza a escucharla, y así sucesivamente. Se da por supuesto que hay más elementos en la habitación y en la casa, que hay otros edificios, muchas personas en la calle y mucho más, pero la mirada del lector se dirige solo hacia unos lugares concretos, aquellos que sirvan para contar la historia.

Continuemos. Ahora vamos a establecer las dimensiones y la proporción. Puede que nuestro protagonista, después de apoyar las llaves y el abrigo sobre la mesa se limite simplemente a llamar por teléfono, sin moverse, pero si nos quedamos ahí, si no fijamos de vez en cuando su mirada en los cuadros de la pared o hacemos que cuente las baldosas que llevan hasta la entrada de la cocina o que descubra con fastidio sus pies manchados de barro, el lector tampoco lo hará, solo escuchará una conversación telefónica mientras imagina a un hombre de pie en el minúsculo hall de ninguna parte.

Bien, ya tenemos narrador, personaje y escenario, hemos imaginado lo que sucederá y su duración y tenemos previsto ampliar considerablemente el espacio, hacer que el lector sienta que acaba de entrar a una mansión ¿Listos? Vamos a escribir.

Como es lógico, esta formulita tan divertida que nos acabamos de inventar no es un molde universal para la construcción de cualquier escena, pero resulta muy útil para que nos demos cuenta de que crear necesita cierta preparación, requiere una estrategia más o menos elaborada que nos ayude a componer del modo más eficaz posible. Y sí, por supuesto, antes de ocupar su espacio en el papel, la escena tendrá lugar en nuestra mente, y será sobre todo nuestra intuición la que decida si finalmente es la elegida.

Pero aquí no termina la cosa. Como hemos visto anteriormente, debemos aprovechar las acciones para insertar, con cuidado y buen criterio, la parte reflexiva. ¿Una conversación en un taxi? ¿Una escena de amor? ¿Un combate? ¿Un paseo bajo la lluvia? Sacamos de nuevo nuestro cronómetro y así sabremos todo lo que podemos incluir en ella. Si pretendemos, por ejemplo, mostrar cómo una chica baja las escaleras hasta salir a la calle, tendremos un espacio temporal bastante reducido para incluir algún pensamiento, parte de sus recuerdos, información sobre su aspecto físico o algunos propósitos; en el caso del hombre que dejamos antes hablando por teléfono, podemos intercalar sus pensamientos con las frases de la conversación pero siempre que estos no sean excesivamente largos ni complejos.

Vamos a ver cómo se resuelve todo esto en la escena que nos propone este autor:

> Se sentó en uno de los desvencijados sillones de terciopelo rojo, dobló las piernas debajo de ella, e inspeccionó el resto de la habitación, haciendo visajes incluso más pronunciados con los ojos.
>
> —¿Cómo lo soportas? Parece la cámara de los horrores.
>
> —Uno se acostumbra a todo —dije, molesto conmigo mismo, pues, en realidad, estaba

orgulloso de mi casa.

—Yo no. Jamás me acostumbraré a nada. Acostumbrarse es como estar muerto. —Sus ojos censuradores volvieron a inspeccionar la habitación—. ¿Y qué *haces* metido aquí todo el día?

Señalé una mesa con altos montones de libros y papeles.

—Escribo.

—Yo creía que los escritores eran muy viejos. Aunque, claro, Saroyan no es viejo. Le conocí en una fiesta, y en realidad no es nada viejo. De hecho —murmuró—, si se apurase más el afeitado… Por cierto, ¿y Hemingway, es viejo?

—Yo diría que anda por los cuarenta y tantos.

—No está mal […]. Estoy muriéndome de hambre.

Señalé una fuente con manzanas, y al mismo tiempo le pregunté los motivos por los que se había ido tan joven de su casa. Me dirigió una mirada inexpresiva, y se frotó la nariz, como si le picara: un ademán que, viéndolo luego repetido muchas veces, acabé por interpretar como señal de que alguien empezaba a meterse en donde no le llamaban. Como les ocurre a muchas personas que demuestran una osada afición a proporcionarte informaciones que no les has solicitado, se ponía en guardia ante cualquier cosa que se pareciese remotamente a una pregunta directa, a un intento de hacerle precisar cualquier detalle. Le dio un mordisco a una manzana, y me dijo:

—Dime algo que hayas escrito. Cuéntame el argumento.

—Ese es uno de los problemas. No son historias que se puedan contar de viva voz.

—¿Por guarras?

—Quizá algún día te pase un relato para que lo leas.

—El whisky y las manzanas casan muy bien. Prepárame un trago, y luego puedes leerme tú mismo una historia.

Son muy pocos los autores, especialmente entre los inéditos, capaces de resistirse a la invitación de leer su obra en voz alta. Preparé una copa para cada uno y, sentándome en el otro sillón, comencé a leer, con la voz algo temblorosa debido a una mezcla de miedo escénico y entusiasmo: era un cuento nuevo, terminado el día anterior, y aún no había transcurrido el tiempo suficiente para que surgiese la inevitable sensación de fracaso. Trataba de dos mujeres, maestras, que comparten una casa, y una de ellas, cuando la otra se promete en matrimonio, provoca por medio de notas anónimas un escándalo que acabará impidiendo que se celebre la boda.

Desayuno en Tiffany's (1958), Truman Capote

Estamos en el interior de una casa, la del narrador protagonista. En la primera parte del texto vemos una escena, una conversación entre él y una mujer que observa su salón por primera vez. La charla se interrumpe tras la frase «Estoy muriéndome de hambre» y en ese punto el autor introduce una parte como discurso narrativo («Señalé una fuente con manzanas, y al mismo tiempo le pregunté los motivos por los que se había ido tan joven de su casa. Me dirigió una mirada inexpresiva, y se frotó la nariz, como si le picara») que aprovecha para explicar ese gesto concreto y lo que puede indicar de la personalidad de aquella mujer. Más adelante, concluye la parte narrada con una frase que da pie de nuevo a la escena, a la conversación: «Le dio un mordisco a una manzana, y me dijo». Ahí reanuda la charla, y pocas líneas después la interrumpe de nuevo para insertar otro fragmento narrativo, que en este caso utiliza para describirse a sí mismo como escritor. Habla de sus miedos, su narcisismo, su sensación de fracaso…

Puede que el autor crease al narrador protagonista, un escritor, como su *alter-ego,* e idease toda la escena para llegar a ese momento final, para tener la oportunidad de contar las virtudes y las miserias de la escritura, para enseñar al lector algo de su proceso creativo y para

revelar una pequeña parte de su personalidad. Sin embargo, para lograrlo necesitaba una escena, una situación en «tiempo real» que captase nuestra atención. Así, mientras vemos al escritor y a la mujer en el salón, charlando entre manzanas y copas de *whisky,* recibimos de forma natural y oportuna, sin que resulte forzada, dicha reflexión final.

EL DIÁLOGO

Vamos a dedicar un tiempo a observar los diálogos, a escuchar lo que tienen que decir los personajes cuando les regalamos un momento de libertad. Pero debemos estar preparados porque cuando desaparece el narrador puede suceder cualquier cosa.

Como vimos en el capítulo cuarto, parece obvio decir que para que un diálogo (o una charla entre varios personajes) sea eficaz hay que mostrar dos voces distintas, pero la verdad es que eso no resulta nada fácil y una gran cantidad de escritores tiene su punto débil precisamente en esta cuestión.

El principal problema suele ser la desconfianza. Si no nos fiamos de nuestros personajes, difícilmente les dejaremos solos para que hablen tranquilamente, intentaremos manipular sus palabras, condicionar cada pregunta y cada respuesta, y en cuanto tengamos la más mínima oportunidad, aprovecharemos la conversación para volcar en ella la máxima cantidad de datos posible. Y así quedan cosas tan «naturales» como esta:

—Hola Ana, ¿Cómo te encuentras?

—Hoy mejor, gracias, he dormido bien. Ahora tengo la mente despejada para preparar mis clases en la universidad, en la que soy profesora desde hace dos años, justo después de cumplir treinta y uno. Ese día conocí a Miguel, mi novio, y ahora vivo con él en el centro.

Horroroso.

Una de las peores cosas que podemos hacer a un lector es tratar de engañarlo, hacerle creer que se dispone a escuchar a dos personajes cuando en realidad los estamos utilizando para colocar una parte de la documentación que no sabemos dónde meter, como si los diálogos fueran un cajón de sastre con capacidad ilimitada o directamente el cubo de la basura.

Para que esto no suceda, además de estudiar bien a nuestros personajes y dedicar tiempo a construir un buen perfil emocional, nunca podemos perder de vista sus propósitos, y no los que se refieren a grandes metas y puede que logren a largo plazo, sino los más básicos y cotidianos, los que puedan tener en su mente al inicio de una conversación. Podemos contar la historia de un niño que llega a

convertirse en un deportista de élite, conocido en todo el mundo, pero antes de que eso suceda puede que se encuentre con diez años, frente a su madre, mientras esta le regaña por haber roto el cristal con la pelota. El propósito de la madre en ese instante es educar a su hijo, y el del niño encontrar el modo de no ser castigado y recuperar cuanto antes su juguete, que después de atravesar la ventana ha terminado flotando en la piscina del vecino. Si no centramos la conversación ahí, será un desastre. Vamos a estudiar un buen ejemplo:

De repente, un automóvil se aproxima mucho a la acera, mete la rueda en un charco y salpica la silla, la mantita y hasta lanza unas sucias gotas sobre la mejilla del niño, que rompe a llorar. Al viejo le paraliza un momento la indignación pero, al ver detenido el coche en un disco rojo, a poca distancia, echa a correr ciego de ira, gritando insultos. En su cabeza una sola idea: «¡Le mato, le mato, le mato!». La repite su boca, la piensan sus piernas, golpea su corazón. La navaja ya está abierta en su mano cuando se acerca al coche, cuyo conductor tiene la suerte de que el cambio de disco le permita alejarse rápidamente, sin haber llegado a enterarse de nada.

Al viejo solo le queda agotar los insultos y dirigir al fugitivo un corte de mangas, una *vrazzata,* pero todo su coraje no le impide verse en la cómica situación del perseguidor burlado, impotente allí en la acera, desnuda la cabeza, con su navaja inútil provocando miradas divertidas… De repente le sobrecoge una idea:

«¡Soy un loco, he dejado al niño solo, soy un viejo loco!».

Regresa corriendo también, recuperando al paso su sombrero caído e imaginándose las mil cosas que pueden haberle ocurrido al chiquillo. A tiempo llega, porque ya una mujer desconocida se inclina sobre la sillita. ¿Intentará llevárselo? *¡Madonna!* ¡Viejas historias de gitanos robando niños se le vienen a la mente en ese instante!

Llega junto a ella. La carrera, la cólera y el susto le impiden hablar, con la dolorosa galopada de su corazón. Solo puede mirar ferozmente a la mujer, que se ha vuelto con el niño en brazos al escuchar los pasos. Ella le adivina:

—No se lo voy a robar, señor —tranquiliza con una sonrisa—. Le oí llorar, le vi solo y me acerqué.

El niño ya no llora. La mujer le limpia la mejilla con un pañolito blanquísimo. El viejo sigue recobrándose y aunque hostil todavía a la intrusión, le calma el rostro apacible: unos labios frescos entre arruguitas graciosas, una expresión joven pese a la madurez no disimulada.

—Gracias, señora —puede decir al fin, mientras su mirada, descendiendo, valora los pechos marcados sin exceso, las caderas rotundas, la buena planta.

—¿Qué pasó? —pregunta ella.

—¡Un cabrón! ¿No ve cómo puso al niño, la manta, la sillita? Un señorito en auto. ¡A un niño!… ¡Un cabrón milanés!

Se arrepiente de la palabrota, pero ella sonríe.

—También sus pantalones: míreselos. Habría que limpiárselos.

—¡Qué importa! Si le cojo le mato… ¡Cabrón! Y perdone.

—Un cabrón —repite ella serenamente, sorprendiendo al viejo.

El niño juguetea ya con el pelo de la mujer, que continúa:

—¿De qué parte del sur es usted?

Ahora comprende el viejo: ella le ha reconocido el acento y también debe de ser de allá abajo, aunque apenas se le note. Se siente cómodo en el acto y se ajusta bien el sombrero.

—De Roccasera, junto a Catanzaro. ¿Y usted?

—Del otro mar. Amalfi.

—Tarantelona, ¿eh?

—¡Y a mucha honra!

La voz femenina suena orgullosa de su tierra; la estatura parece aumentar cuando echa atrás la cabeza altivamente. Ríen ambos.

—¡Maldita sea! —exclama el viejo ante el barro que se seca en la sillita.

—No se puede volver así, ¿verdad? Le reñirá la mamá… ¿Su hija?

—¡Quia! ¡Mi nuera!… ¡Y qué me va a reñir esa! ¡Ni nadie!

Es tan violento el tono que la mujer desiste de continuar la broma y observa al viejo con nueva atención: «Desde luego, no es un abuelo caduco. ¡Vaya tipo!», piensa.

—¡Quieto, chiquitín! —dice, cariñosa, liberando su pelo del puñito encaprichado—. Mire,

¡ya quiere jugar conmigo!
—¿Y quién no querría?
La mujer ríe con ganas. ¡No, nada de abuelo caduco!
—¡Guapo muchacho! —exclama, instalándole de nuevo en la sillita—. ¿Cómo se llama?
—Brunettino… ¿Y usted?
—Hortensia.
El viejo saborea ese nombre y corresponde:
—Yo, Salvatore.
Apenas vacila un instante, añadiendo:
—Pero usted llámeme Bruno… Y, dígame, ¿se pasea otros días por aquí?

La sonrisa etrusca (1985), José Luis Sampedro

En este fragmento vemos dos personajes claramente diferenciados, el abuelo Salvatore y Hortensia, una mujer que conoce tras un breve incidente en la calle. No solo podemos deducir la personalidad de ambos a partir del diálogo, si son educados, cultos, impacientes, amables…, también nos damos cuenta de que dicha personalidad responde con precisión a los acontecimientos, sobre todo en el caso del abuelo, que en pocos segundos pasa de un estado de ira incontenible al miedo de perder al niño, luego a la reacción hostil hacia la persona que lo tiene en brazos, enseguida a la tranquilidad de verlo en buenas manos y finalmente a coquetear con la recién llegada, lo cual imprime al diálogo fuerza, verosimilitud y muy buen ritmo.

Del mismo modo que cada elemento del relato aparece porque cumple alguna función, los diálogos tienen un cometido muy concreto, por lo que no conviene incluir en ellos frases vacías, sin un significado claro. Estructuralmente suponen un descanso para el lector, una forma de seguir la historia de un modo directo y ágil cuando el discurso narrativo se extiende demasiado o cuando alcanza excesiva profundidad. «Escuchar» una conversación requiere menos concentración y esto se agradece en tramas complejas o con demasiados datos. Además, imaginar una voz distinta a la del narrador rompe la monotonía, convierte el relato en un espacio de vidas cruzadas en el que las palabras no van en una sola dirección sino que representan puntos de vista independientes, personajes que hablan porque tiene algo que decir, ya sea para comunicar una idea determinada o como reacción ante las palabras de otro. Detrás de cada frase hay una intención, o un pensamiento, y eso hace que cada voz resulte única y convincente.

Llamó a su asistente y le ordenó que fuera por café. Cuando el asistente regresó encontró al dictador forcejeando con las botas de caña alta. Permítame, mi general, dijo el asistente arrodillándose. Primo de Rivera se sirvió una taza de café y se la acercó a los labios. Una tarde, dijo, hace ya tiempo, en Tánger, entro yo en una taberna… por nada, ya sabes, para echar un trago, y al entrar, ¿a quién dirías tú que me encuentro?; a ver, ¿a quién dirías? El asistente se encogió de hombros. Ni idea, mi general. Hombre, di alguien, dijo el dictador. El asistente se rascó la cabeza. Por más que pienso no caigo, mi general, dijo al fin. Tú di alguien, el primero que se te ocurra, insistió el dictador. Por más que digas no acertarás, añadió con una sonrisa. Bebió un sorbo de café y suspiró ruidosamente. ¡No hay como un café bien cargado para empezar el día!, exclamó. A lo lejos sonó una corneta desafinada,

luego un redoble de tambores, por último una banda militar que ensayaba una marcha. Ay, rezongó el dictador, siempre tocan lo mismo y siempre mal. ¿Dónde están mis medallas? El asistente le presentó una caja de madera oscura; esta caja, que llevaba labrada en la tapa una corona, había pertenecido a su tío, el primer marqués de Estella. Primo de Rivera abrió la caja y examinó las medallas con una mezcla de orgullo y nostalgia.

Bien, ¿no dices a quién me encontré en esa taberna de Tánger?, preguntó al asistente. El asistente se cuadró antes de hablar.

A Búfalo Bill, mi general, dijo. Primo de Rivera se lo quedó mirando de hito en hito. ¡Coño!, ¿cómo lo has adivinado?

La ciudad de los prodigios (1986), Eduardo Mendoza

Como vemos en este fragmento, no todos los escritores deciden mostrar los diálogos del mismo modo. A veces se prescinde de los guiones que señalan la voz de cada personaje y de ese modo el discurso directo queda integrado dentro de la estructura narrativa, con lo que resulta un conjunto más homogéneo y fluido.

En cualquier caso, para aprender a dialogar de forma convincente y eficaz, tenemos que conocer bien a nuestros personajes. Hemos creado un mundo fantástico en el que deben moverse, interactuar, y no todos encajarán de la misma manera. A veces el entorno es su hábitat natural, el contexto en el que mejor puede desarrollarse su personalidad, pero otras veces el personaje necesita un ambiente distinto para sentirse cómodo, más espacio quizá, o una historia adaptada a sus cualidades. Esto ocurre cuando diseñamos una trama pensando en nuestro protagonista, cuando construimos el perfil y al mismo tiempo pensamos en las escenas para que encaje a la perfección, sin embargo, cuando llega el momento de incluir a los actores secundarios puede que no consigamos adaptarlos tan bien. En el capítulo dedicado a la caracterización, veremos algunas claves para tratar correctamente a toda clase de personajes en función del papel que desempeñan en el relato.

Un diálogo bien conseguido refuerza decisivamente la historia y, por supuesto, a quien la protagoniza. Algunas palabras han quedado para siempre en la memoria de la literatura, como las fabulosas conversaciones de Tolstói en *Ana Karenina,* o el mosaico de vidas cruzadas del Madrid de posguerra, dibujado por Camilo José Cela en *La colmena.* Y a veces, un sencillo y acertado diálogo ha sido la razón de que un relato adquiera fama universal, como *El principito* de Saint-Exupéry. Ya sabemos que tanto escribir como leer es descubrir, algo que puede aplicarse también a los personajes y a sus diálogos, pero sobre todo porque no siempre hablan de lo que conocen, también aprenden, se llevan sorpresas, descubren pequeños y grandes secretos que refuerzan sus propósitos y los vinculan cada vez más al resto de seres que habitan el mundo imaginario.

ESCENARIOS

En nuestra cabeza la escena se desarrolla en tres dimensiones, en un escenario amplio, con muchos ángulos, rincones, varias alturas y con distintos tonos y relieves en función de cómo incida la luz. Ahora bien, ¿cómo se traslada todo eso al papel?

Como hemos visto hace un momento, la mirada del lector se dirige y seguirá a todo lo que perciban los personajes. Por tanto, si durante una escena el protagonista reflexiona sin apartar la mirada de la palma de sus manos, el lector se limitará a ese mínimo espacio, no podrá saber si se encuentra en una estancia grande o pequeña, o en una avenida, o en el medio de una gran reunión social. Sin embargo, si esa misma reflexión se cuenta en una escena en la que el protagonista se levanta de la cama, da varios pasos, abre la ventana, observa cómo la luz de la mañana ilumina los restos del desayuno y el periódico sobre la mesita de noche, siente frío en los pies y escucha una suave melodía proveniente del salón, habremos situado al lector en un escenario amplio y confortable, en un lugar tridimensional que podrá recorrer tantas veces como quiera y que le hará entender (o reforzar) el concepto fundamental de la perspectiva.

Ya hemos visto que perspectiva es igual a visión, foco, y que a través de ese filtro se transmite el relato, pero también es importante considerar esta segunda acepción, más «arquitectónica», que nos ayuda a entender las dimensiones de cada elemento (tanto en un sentido real como figurado) y evita que en la historia todo aparezca con el mismo tamaño y tenga el mismo valor. Porque hay elementos grandes y pequeños, situaciones, objetos o estados de ánimo que queremos destacar y otros que simplemente servirán de apoyo, para que el desarrollo sea rico en matices, cambios de ritmo, acentos y todo lo que necesita una buena melodía. Al fin y al cabo, dominar el arte de la escritura creativa no es otra cosa que aprender a componer una gran sinfonía, no simplemente juntar palabras para hacer ruido.

Vamos a dejarnos llevar hasta un escenario:

> Crucé el rellano de la escalera y entré en la habitación que me indicaba. También en aquella estancia había sido excluida por completo la luz del día, y se sentía un olor opresivo de atmósfera enrarecida. Pocos momentos antes se había encendido el fuego en la chimenea, húmeda y de moda antigua, y parecía más dispuesto a extinguirse que a arder alegremente; el humo pertinaz que flotaba en la estancia parecía más frío que el aire claro, a semejanza de la niebla de nuestros marjales. Algunos severos candelabros, situados sobre la alta chimenea, alumbraban débilmente la habitación, aunque habría sido más expresivo decir que alteraban ligeramente la oscuridad. La estancia era espaciosa, y me atrevo a afirmar que en un tiempo debió de ser hermosa, pero, a la sazón, todo cuanto se podía distinguir en ella estaba cubierto de polvo y moho o se caía a pedazos. Lo más notable en la habitación era una larga mesa cubierta con un mantel, como si se hubiese preparado un festín en el momento en que la casa entera y también los relojes se detuvieron a un tiempo. En medio del mantel se veía un centro de mesa tan abundantemente cubierto de telarañas que su forma quedaba oculta por completo; y mientras yo miraba la masa amarillenta que

lo rodeaba y entre la que parecía haber nacido como un hongo enorme y negro, observé que varias arañas de cuerpo y patas moteados iban a refugiarse allí, como si fuera su casa, o bien salían como si alguna circunstancia de la mayor importancia pública hubiese circulado por entre la comunidad de las arañas.

Grandes esperanzas (1860), Charles Dickens

Gracias a la lectura aprendemos constantemente, vemos cómo se resuelven en la práctica los conceptos teóricos (o cómo los resolvió un escritor en concreto) y descubrimos la infinidad de matices y medios tonos que tiene cada estilo particular. Pero además, algunos retos como el de lograr una buena perspectiva y manejar correctamente las dimensiones de un escenario, se pueden afrontar con mucha más claridad después de leer a ciertos autores. Es el caso de Dickens, que entre sus muchas virtudes estaba la de trasladar al lector a su mundo imaginario con extraordinaria precisión.

En este fragmento de *Grandes esperanzas* nos situamos en un lugar un tanto angustioso. Es muy frecuente aprender de este escritor a utilizar los cinco sentidos en las descripciones, es decir, además de lo que podemos ver (en este caso vemos con dificultad porque la estancia está en penumbra), está lo que escuchamos, lo que tocamos, los olores… Aquí podemos sentir la humedad y el humo al respirar, mientras el escenario se expande poco a poco a través de los objetos. Primero la chimenea, que ya nos da una primera referencia espacial (la distancia entre esta y el protagonista) y luego el detalle de los candelabros que nos permiten calcular muy bien las proporciones: «Algunos severos candelabros, situados sobre la alta chimenea, alumbraban débilmente la habitación, aunque habría sido más expresivo decir que alteraban ligeramente la oscuridad». Todos conocemos el tamaño aproximado de un candelabro así que, cuando el personaje los descubre (junto a que ya sabemos que se encuentra a cierta distancia de la chimenea) nos proporciona una referencia muy precisa sobre las dimensiones de aquel lugar. Dickens continúa su expansión dirigiendo nuestra mirada hacia otros rincones, nos muestra la anchura de la habitación mediante una mesa de comedor y a continuación, del mismo modo que hace con la chimenea, nos dirige hacia otro detalle: «En medio del mantel se veía un centro de mesa tan abundantemente cubierto de telarañas que su forma quedaba oculta por completo; y mientras yo miraba la masa amarillenta que lo rodeaba y entre la que parecía haber nacido como un hongo enorme y negro, observé que varias arañas de cuerpo y patas moteados iban a refugiarse allí».

La mirada está en movimiento constante, observa la amplitud de la habitación y el minúsculo detalle de las patas de las arañas. Este tremendo contraste nos permite ver el escenario en perspectiva y nos muestra con mucha precisión el lugar en el que se encuentra el

protagonista.

Con todo lo dicho, vamos a anotar cuatro aspectos clave que tendremos que tener en cuenta, entre otros, cuando nos dispongamos a construir un buen escenario: la visión espacial, el cuidado de los detalles, la búsqueda de perspectivas y el vínculo entre la acción y los objetos.

Visión espacial

Por *visión espacial* —expresión muy frecuente en el lenguaje matemático—, en literatura entendemos la representación mental que podemos hacer de un concepto, ya sea físico o abstracto, así como su relación espacial con otros elementos. Es decir, si pretendemos mostrar una escena en la que dos personajes charlan tranquilamente en una cafetería, tenemos que ser capaces de construir el entorno en nuestra mente, con una idea bastante precisa de las dimensiones y la proporción (están sentados frente a una mesa cuadrada pequeña, se ven además algunas mesas con más personas alrededor, un gran ventanal al fondo, etc.). Seguimos con las definiciones matemáticas, y para designar la imagen que aparece en nuestra mente antes de escribir dicha escena, o la que puede aparecer en la mente del lector al leerla, nos servimos del concepto **imagen concreta pictórica,** o lo que es igual, una imagen figurativa de un objeto físico, que a su vez podemos visualizar como **estática** o **dinámica.** Por tanto, no solo tenemos que ver mentalmente la escena antes de escribirla, también tenemos que imaginar las acciones que tendrán lugar en ella, los objetos que cambiarán de sitio, una puerta que se abra, un rayo de luz que atraviese la ventana…

Cuidar los detalles

Cuidar los detalles es algo esencial, y debemos tenerlo muy en cuenta porque es algo menos evidente de lo que parece. Cuando montamos un escenario nos parece que de forma natural colocamos cada cosa en su sitio, desde los elementos grandes hasta los más pequeños, y que con eso está hecho el trabajo. Pero no olvidemos que no es lo mismo diseñar un dormitorio e incluir una lámpara sobre la mesilla de noche, que guiar la mirada del lector hacia ese rincón y, en un instante determinado, encender la luz. Los detalles, como hemos visto en el fragmento de Dickens, destacan solo cuando el lector los mira y, más importante aún, sirven para expandir o para concentrar un escenario cuando se observan en relación con el resto de elementos descritos. Un

candelabro, en sí mismo, dice poca cosa pero si el protagonista lo ve encendido sobre la chimenea situada algunos pasos frente a él, sirve para darnos una idea bastante precisa del lugar en el que se encuentra.

Buscar perspectivas

La búsqueda de perspectivas se refiere a nuestra labor mental de «tiralíneas», o dicho de otro modo, la cantidad de ángulos desde los que podemos ver el mismo escenario desde la mirada del protagonista. Podemos trazar una línea entre los ojos del personaje y la valla que está unos metros delante de él. También podemos hacer que se mire los pies, que recorra la línea del horizonte o que eche un vistazo al interior de su bolsa para comprobar que no ha olvidado ningún objeto importante. Todos los elementos están ahí, en su lugar, pero el mensaje cambiará totalmente si los observamos desde ángulos distintos.

Quizá este tercer concepto se vea con menos claridad que los dos anteriores así que vamos a analizar un buen ejemplo:

> Sin embargo, [Wilhelm] siguió su rutina cotidiana y cruzó el vestíbulo.
> Rubin, el que atendía el puesto de periódicos, veía mal. Quizá no es que viera mal, sino que su mirada carecía de expresión, con aquellos párpados arrugados que le caían sobre el rabillo de los ojos. Iba bien vestido. No parecía necesario —casi todo el tiempo estaba detrás del mostrador—, pero iba muy bien vestido. Llevaba un traje de un vivo color castaño; los puños de la camisa le revolvían el vello de las menudas manos. Lucía una corbata de Countess Mara, pintada a mano. Cuando Wilhelm se acercó, Rubin no se dio cuenta: miraba con aire soñador hacia el hotel Ansonia, que se veía desde su rincón, a unas manzanas de allí. El Ansonia, el edificio más sobresaliente del barrio, fue construido por Stanford White. Parece un palacio barroco de Praga o Múnich aumentado cien veces, con torres, cúpulas, grandes prominencias y esferas metálicas cubiertas de verdín, grecas y guirnaldas de hierro forjado. En sus cimas redondeadas se yergue una nutrida plantación de negras antenas de televisión. Con los cambios de tiempo, puede cobrar un aspecto de mármol o agua de mar, negro como pizarra entre la niebla, blanco como piedra caliza al sol. Esa mañana parecía su propio reflejo en aguas profundas, blanco y con nubes en la superficie, cavernoso y deformado por abajo. Los dos lo contemplaron juntos.
>
> *Carpe Diem* (1956), Saul Bellow

El protagonista atraviesa el vestíbulo y nosotros con él, a la velocidad que marcan sus pasos, atentos a todo lo que está viendo. Mientras camina se fija en Rubin, el vendedor de periódicos, en el detalle preciso de sus párpados y en su traje: «[…] aquellos párpados arrugados que le caían sobre el rabillo de los ojos. Iba bien vestido. No parecía necesario —casi todo el tiempo estaba detrás del mostrador—, pero iba muy bien vestido. Llevaba un traje de un vivo color castaño». Esa es nuestra primera perspectiva, la primera línea que podemos trazar en la escena, que une la mirada de Wilhelm, el protagonista, con Rubin. Sigamos. Tras repasar rápidamente algunos detalles de su

aspecto, Wilhelm sigue caminando hacia el mencionado personaje y vuelve a fijarse en su mirada, pero esta vez se deja guiar por ella para descubrir otro lugar más alejado: «Cuando Wilhelm se acercó, Rubin no se dio cuenta: miraba con aire soñador hacia el hotel Ansonia, que se veía desde su rincón, a unas manzanas de allí». Ya tenemos nuestra segunda línea, que expande extraordinariamente el escenario inicial al tomar como referencia un gran hotel en el horizonte. Pero la cosa no se queda ahí. Empezamos a ver detalles del edificio que no corresponden a una mirada fugaz sino a una observación detallada. En efecto, Wilhelm ha terminado su recorrido por el vestíbulo y está mirando el hotel Ansonia, junto a Rubin: «Esa mañana parecía su propio reflejo en aguas profundas, blanco y con nubes en la superficie, cavernoso y deformado por abajo. Los dos lo contemplaron juntos».

¿Qué más elementos pueden formar parte de un escenario así? Muchos, desde luego, pero el autor no ha querido que nos fijemos en las plantas que decoran ambos lados del ascensor, ni en las luces del techo, ni en la alfombra que une la recepción con la puerta principal, nos ha llevado por donde ha querido, ha escogido sus perspectivas y ha trazado dos líneas-guía principales que nos han contado una escena de un modo subjetivo y único. Una pequeña parte del mundo según Tommy Wilhelm, el protagonista de *Carpe Diem*.

Vincular la acción a los objetos

Por último, tenemos que acostumbrarnos a establecer de forma inmediata un vínculo acción-objeto, lo que significa que cada vez que llevamos la mirada del lector hacia un elemento del escenario, este está participando en una acción, en un movimiento o movimientos que se desarrollan en un intervalo de tiempo. Puede ser algo que agarre el personaje o algo que simplemente mire durante un par de segundos, pequeño o grande, como la corbata de Rubin o el hotel Ansonia, pero en el momento en que aparece ya forma parte del recorrido, del transcurso del relato.

Esto puede parecer algo poco importante pero si no lo tenemos en cuenta el lector notará un desajuste en la narración, aunque no sepa identificar de qué se trata. Si nos fijamos en el ejemplo anterior, Bellow nos está mostrando a un personaje que atraviesa, a un ritmo de paseo normal, un vestíbulo. Eso le obliga a tener en cuenta la duración aproximada de dicho paseo. ¿Cuánto puede durar? ¿Cinco segundos? ¿Quince? ¿Treinta? En ese intervalo, al protagonista le da tiempo a fijarse en los ojos y en el traje de Rubin, y cuando se acerca a él, en el hotel que se alza al otro lado de la ciudad. Es decir, ha establecido una relación acción-objetos proporcionada, sin embargo, si durante esos

quince o veinte segundos hubiese introducido una larga reflexión de Wilhelm, un recorrido por su pasado, y además nos hubiese descrito con detalle todos los rincones del vestíbulo, nos habría resultado excesivo. Objetivamente, en tan poco tiempo no caben tantas cosas.

En definitiva, componer una escena, incluso en un sentido físico y concreto referido a los escenarios, es una cuestión de sentido del ritmo, cálculo y proporciones. Cada elemento ocupa su espacio y cumple con su cometido, desde una pequeña piedra del suelo hasta cualquiera de los personajes, permitiendo al lector hacerse una composición detallada y dinámica que transmita el relato de una forma fluida y eficaz.

8
El control del tiempo

Los personajes caminan de un lado a otro, cruzan la calle, se detienen y miran al cielo cuando sienten las primeras gotas de lluvia… Dos amantes se buscan durante toda la noche, mientras en otra parte del mundo un barco está a punto de llegar a su destino, un arqueólogo limpia cuidadosamente una pequeña figura encontrada en la arena, el asesino mira a su víctima fijamente a los ojos y un niño patea una lata oxidada camino de la escuela.

En un segundo, en varios años, en un intervalo a veces sin definir transcurre nuestra historia, el espacio que recorren los personajes en busca de sus propósitos, el lugar donde tendrán que tomar las decisiones que los acercarán a ellos o los llevarán hacia otro destino. El camino está ahí y depende de nosotros cómo vamos a recorrerlo. ¿Vamos a marcar un paso firme y decidido sin parar? ¿Vamos a hacer todo el camino corriendo? ¿Nos detenemos cada pocos pasos? ¿Avanzamos en línea recta? ¿Damos un rodeo?

A veces contamos con todos los elementos necesarios para construir el relato, tenemos la estructura base y además una buena colección de personajes, los propósitos de cada uno bien definidos, las escenas muy claras e incluso un diseño preciso y detallado de los escenarios. Sin embargo, comenzamos a escribir y el resultado no es ni mucho menos el esperado. El texto no «respira» bien, avanzamos con mucha dificultad, como si tuviésemos los pies hundidos en el fango, o por el contrario vamos a tal velocidad que nos resulta imposible disfrutar del camino. ¿Qué está pasando?

Posiblemente no nos hayamos dado cuenta de algo básico. Para que nuestra historia sea realmente eficaz debemos aprender a manejar un elemento fundamental: el **tiempo.** Lo cual significa saber cuándo hay que avanzar paso a paso y cuándo nos tenemos que detener, así como el momento adecuado para recorrer un tramo a toda velocidad o para dar un salto al vacío. Es decir, debemos contar con las cuatro herramientas que nos permiten controlar la velocidad del relato: la **escena,** la **pausa,** el **sumario** y la **elipsis.** Vamos a ver en qué consisten.

ESCENA, PAUSA, SUMARIO Y ELIPSIS

Ya hemos visto con detalle cómo se compone una escena y algunos ejemplos, sabemos que se trata del momento de mayor participación del lector en el relato y que consiste básicamente en mostrar lo que sucede en lugar de contarlo. Ahora nos falta decidir qué proporción de escenas podemos (o debemos) tener en toda la estructura para que se desarrolle con fluidez, así como los elementos con los que combinan mejor y qué opciones hay para enlazar unas con otras sin interrumpir la sensación de continuidad.

Antes de nada hay que hacer una distinción importante entre dos términos que a veces se usan como sinónimos pero que en realidad, en cuanto al manejo del tiempo, son dos estructuras distintas: el **relato** y la **historia.** Ya sabemos que todo ocurre en un tiempo y en un espacio determinado así que definimos como «historia» aquello que sucede cronológicamente, de principio a fin, a partir de una fecha concreta. Por ejemplo, la historia de nuestras vacaciones puede comenzar el 1 de agosto a las ocho de la mañana y terminar el día 15 a las doce de la noche. Sin embargo, llamamos relato a la estrategia elegida para contar lo sucedido, la trama o selección de momentos interesantes. En el mismo ejemplo de las vacaciones, si contamos a un amigo lo que hicimos en ellas, ¡no describiremos de principio a fin los quince días completos!, sino que le hablaremos de los momentos importantes, los que por un motivo u otro queremos destacar, los que nos emocionaron. A esto lo llamamos «relato» y, por supuesto, podremos omitir todo lo que carezca de interés y alterar el orden cronológico si así resulta más eficaz.

Por tanto, cuando mostramos una escena y caminamos junto a los personajes, segundo a segundo, el tiempo del relato y el de la historia coinciden:

Escena: TR = TH

> En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y, así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:
>
> —La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear, porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.
>
> —¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.
>
> —Aquellos que allí ves —respondió su amo— de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
>
> —Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
>
> —Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras:

ellos son gigantes; y si tienes miedo, quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran; antes, iba diciendo en voces altas:

—Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Levantóse en esto un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

—Pues, aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y, en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605),
Miguel de Cervantes

Distinguimos con facilidad la escena de la parte narrada porque enseguida nos situamos junto a los personajes, vemos lo que hacen paso a paso y descubrimos al mismo tiempo que ellos las consecuencias. Este episodio del *Quijote* podríamos haberlo conocido mediante un discurso narrativizado, contado más o menos así: «Divisaron a lo lejos unos molinos y don Quijote, a pesar de las advertencias de su escudero, se lanzó contra ellos armado con su lanza pensando que eran gigantes. El tremendo golpe contra una de las aspas lo dejó magullado sobre el campo, y al acercarse Sancho a socorrerlo le dijo que sin duda había sido víctima de un encantamiento. Alguien había transformado los gigantes en molinos en el último instante». De este modo habríamos dejado de participar en lo sucedido, el narrador nos habría alejado espacial y temporalmente de allí, sin permitirnos disfrutar del momento en el que el caballero se lanza al galope contra su enemigo, el segundo en el que una ráfaga de viento empieza a mover las aspas y el instante del impacto.

El texto narrativizado tiende al resumen, como ya sabemos, a veces de forma muy sintética, mencionando simplemente los acontecimientos, sin explicar cómo y por qué sucedieron, mediante palabras o frases cortas que organizan la información en un párrafo breve. Esto se denomina **sumario.**

Consigue el efecto contrario a la escena, nos aleja del plano de acción y separa considerablemente el tiempo de la historia y el del relato, de manera que en pocas líneas de texto podemos narrar el transcurso de varios días o incluso años.

Sumario: TR < TH

En el siguiente ejemplo vemos cómo se introduce un fragmento del pasado en forma de sumario. David Copperfield, el niño protagonista (y narrador) de la famosa novela de Charles Dickens, comienza la historia de su vida relatando la peculiar condición de su nacimiento, ya que venir al mundo un viernes a medianoche era, al parecer, signo de un inequívoco destino: «Teniendo en cuenta el día y la hora de nacimiento, la enfermera y algunas comadronas del barrio declararon: primero, que estaba predestinado a ser desgraciado en esta vida, y segundo, que gozaría del privilegio de ver fantasmas y espíritus».

A continuación de este divertido comienzo, antes de desarrollar la escena del parto y las horas previas, en un breve párrafo y a modo de sumario menciona a su padre, fallecido poco antes de que naciera:

> Nací en Bloonderstone, en Sooffolk, o «por ahí», como dicen en Escocia, y fui un niño póstumo. Los ojos de mi padre se cerraron a la luz de este mundo seis meses antes de que se abrieran los míos […].
>
> Una tía de mi padre y, por consiguiente, tía abuela mía, de quien hablaré más adelante, era el magnate de nuestra familia: miss Trotwood, o miss Betsey, como mi pobre madre la llamaba siempre cuando se atrevía a nombrar a aquel formidable personaje (lo que ocurría muy rara vez) […]. Según creo, mi padre había sido el sobrino favorito de miss Betsey; pero mi tía se ofendió mortalmente con su boda, bajo el pretexto de que mi madre era «una muñeca», pues, aunque no la había visto nunca, sabía que no tenía todavía veinte años. Miss Betsey no quiso volver a ver a su sobrino. Mi padre tenía el doble de edad que mi madre cuando se casaron, y era de constitución delicada. Un año después de su boda, y, como ya he dicho, seis meses antes de mi nacimiento, murió.
>
> Tal era el estado de las cosas en la tarde de aquel memorable (puede excusárseme el llamarlo así) e importante viernes. No puedo vanagloriarme de haber sabido en aquella época lo que estoy contando, ni de conservar ningún recuerdo (fundado en la evidencia de mis propios sentidos) de lo que sigue.
>
> *David Copperfield* (1850), Charles Dickens

El joven protagonista nos cuenta su vida a partir de un día concreto, los acontecimientos narrados en forma de escena dan comienzo ese viernes así que, para no desorientar al lector con información excesiva y mal ubicada, los datos referentes a su padre ocupan un espacio breve en el relato, a pesar de que se refieran a un largo periodo (varios años) de su pasado (TR $<$ TH).

Un sumario resulta muy útil cuando queremos orientar al lector, cuando decidimos mostrarle mucha información resumida en menos de una página y así evitar que pierda el hilo de la trama, o bien cuando nuestro objetivo es dar una idea más detallada sobre un asunto sin necesidad de recurrir a largas explicaciones. No hay que olvidar una regla fundamental, que resulta muy útil en toda construcción creativa y podemos aplicar a casi todas las necesidades técnicas de un relato: **menos es más.**

Esto no significa que no podamos hacer descripciones recreándonos en los detalles (de hecho, deberíamos hacerlo), o una narración

pausada y llena de matices, pero tenemos que aprender a jugar eficazmente con el significado implícito del mensaje, con la cantidad de cosas que podemos sugerir con una simple palabra o una frase, con una imagen afortunada. Normalmente, el exceso de explicaciones acerca de algo que podría contarse de un modo ágil y directo denota falta de habilidad narrativa, y la calidad de lo que escribamos se va a definir tanto por los contenidos y su forma como por su precisión.

Si a partir de una escena aceleramos la marcha y nos alejamos, podemos pasar al discurso narrativizado y llegar al sumario; por el contrario, si nos detenemos, si la historia se queda «congelada» en un instante determinado, podemos continuar nuestro relato mediante otra de las herramientas para controlar el tiempo: la **pausa.** No obstante, en este caso no podremos contar nuestro avance en segundos, horas o años sino en términos de profundidad.

En las pausas, es decir, cuando no estamos mostrando cualquier acción de nuestros personajes, el tiempo del relato avanza en forma de recuerdos, descripciones, reflexiones…, que cumplen una función esencialmente estructural, expansiva. ¿Qué quiere decir esto? Lo entenderemos con facilidad si regresamos un instante al sumario. Al releerlo nos daremos cuenta de que recibimos mucha información consecutiva pero no nos detenemos en ningún dato concreto, el relato apenas se extiende espacial o emocionalmente, lo cual nos hace percibir el texto de forma lineal y unidireccional, sin embargo, cuando leemos cualquier forma de pausa (una descripción de un paisaje, por ejemplo) el relato empieza a ensancharse, a traducirse en formas, colores, emociones…, que se expanden en todas las direcciones posibles. A este efecto se le llama **crear estructura,** llenar el relato de elementos que no avanzan en la línea temporal principal (o avanzan muy poco) pero que le dan cuerpo, lo llenan de matices y sentidos.

Por lo tanto:

Pausa: TR > TH

Desperté con la primera luz del alba, que se insinuaba entre los postigos de la ventana, hambrienta y confundida. Al ver en las otras camas las siluetas de chicas dormidas, recordé dónde estaba. Me vestí apurada, cogí mi mochila y mi chaquetón y salí en puntillas. Crucé el *hall,* me dirigí a una puerta ancha, que parecía dar al exterior, y me encontré en uno de los corredores techados, entre dos edificios.

La bofetada de aire frío me detuvo en seco. El cielo estaba anaranjado y la tierra cubierta de una fina capa de nieve, el aire olía a pino y hoguera. A pocos metros de distancia había una familia de venados observándome, midiendo el peligro, las narices humeantes, las colas temblorosas. Dos cervatillos, con las manchas de recién nacidos, se sostenían precariamente en sus patas delgadas, mientras la madre vigilaba con las orejas alertas. La venada y yo nos miramos a los ojos un eterno instante esperando la reacción de la otra, inmóviles, hasta que una voz a mis espaldas nos sobresaltó y los venados se fueron al trote.

—Vienen a tomar agua. También vienen mapaches, zorros y osos.

En el primer párrafo, el discurso narrativo nos coloca junto a la protagonista, cuando se levanta una mañana. Observa la luz del amanecer y las camas contiguas, se viste con rapidez y sale a la calle. A continuación, un golpe de are frío detiene la acción y da paso a la pausa: «La bofetada de aire frío me detuvo en seco». Entonces vemos lo que siente la protagonista en ese mismo instante, sobre todo al cruzar la mirada con la madre de los cervatillos. El tiempo de la historia se ha detenido pero recibimos información del color del cielo, de la nieve, los olores, el aspecto de la familia de ciervos…, hasta que suena una voz y la acción continúa.

Tenemos la historia de una niña que se levanta, se viste, sale a la calle y descubre unos animales. En realidad no ocurren más cosas pero gracias a la pausa llenamos la historia de matices, conocemos su trayectoria emocional, vivimos los acontecimientos al ritmo de quien los transmite. El relato (lo que contamos) dura más que la historia y es en las pausas donde podemos jugar con las palabras de una forma más creativa.

Ahora bien, para que funcione correctamente tenemos que cuidar dos detalles muy importantes: en primer lugar, el **detonante,** el instante de la acción que sirve de entrada a la pausa, como el golpe de aire frío en el ejemplo anterior, un sonido, un aroma, que el personaje se quede mirando a través de la ventana o la superficie de un lago, o cualquier otro momento que nos coloque «al borde» de un viaje interior. En segundo lugar, no podemos confundir narración con divagación. La pausa puede guiarnos a través de lugares profundos pero siempre con información clara, con palabras que contengan un **mensaje concreto** que, una vez dicho, nos permita regresar fácilmente a la superficie. Si divagamos, el ritmo del relato se perderá.

Vamos ahora con la herramienta más valiente y con más misterio. Con los mandos del control del tiempo en nuestras manos ensayamos todas las velocidades posibles del relato, vamos a gran velocidad, caminamos despacio, nos detenemos, aceleramos de nuevo…, hasta que llegamos a un punto que no nos parece interesante, así que damos un salto y continuamos la narración un poco después. Esa parte omitida, eliminada deliberadamente porque no contiene información útil, se define como **elipsis.**

Usamos elipsis sencillas constantemente, contamos cualquier anécdota a un amigo uniendo los puntos interesantes y prescindimos de todo lo demás, lógicamente con el objetivo de que el mensaje se transmita con la mayor claridad posible, con intensidad y buen ritmo, y que nuestro interlocutor mantenga su interés. Para escribir un relato

partimos de la misma idea y cortamos todo lo que sobra; ahora bien, antes de hacerlo debemos considerar una cosa muy importante: el lector debe adivinar, o intuir, con la mayor expansión posible, aquello que falta.

¿Qué significa esta última afirmación? Tenemos que recordar antes de nada el concepto de lector implícito que aprendimos en los primeros capítulos. Esta figura se encarga de rellenar los huecos, completa el relato al darle sentido con su interpretación. Por lo tanto, deberá detectar los puentes propuestos por las elipsis y recorrerlos sin dificultad, enriqueciendo así todo el conjunto.

Si escribimos sin considerar esto, posiblemente el resultado sea demasiado explícito, no dejará lugar a la imaginación porque nos dedicaremos a explicar cada pequeño avance de la trama o cada comportamiento de los personajes, algo que molesta profundamente al lector, que necesita encontrar cierto reto para participar en el juego.

Ni contarlo todo ni omitir tantas partes que resulte un texto incomprensible, obviamente la gran dificultad del manejo de la elipsis es encontrar lo dosis exacta que necesita cada momento de nuestro relato. Por eso existen grandes maestros en esta técnica, que logran convertir la información que se omite (o implícita) en un elemento narrativo mucho más valioso que el que se muestra explícitamente en cada párrafo.

> Lobenhotter y yo decidimos aprovecharnos de este traslado para llevar a cabo nuestros planes. Nos ponemos el uno frente al otro en la parte de atrás del camión, y como la carretera es extraordinariamente sinuosa, las nubes de polvo que envuelven al convoy nos ocultan a las miradas del soldado. Tendremos que poder saltar a tierra sin llamar la atención y desaparecer luego en la jungla. Damao, el pequeño enclave portugués y territorio neutral, al que tenemos por objetivo, se halla precisamente en la dirección exacta que lleva nuestro convoy.
>
> En el momento que nos parece más propicio, saltamos a tierra.
>
> Yo tengo tiempo de correr y esconderme entre la maleza a una veintena de metros de la carretera; pero con el mayor espanto observo que la caravana se detiene y empiezan a oírse los estridentes silbatos de los guardianes, mientras estos se precipitan en la dirección que ha seguido Lobenhoffer. No hay posibilidad de duda: lo han descubierto. Por desgracia, es el quien lleva el saco de las provisiones y el equipo y, por tanto, no me queda más remedio que reintegrarme a mi condición de prisionero. Aprovecho la confusión general para volver a mi sitio sin ser notado.
>
> Pronto aparece Lobenhoffer con los brazos en alto ante una fila de bayonetas. ¿Cómo ocurrió la cosa? No tardo en enterarme de todo: al saltar, el saco que llevaba en la mano rebotó en el suelo y, puesto sobre aviso por el ruido, el centinela del camión dio la voz de alarma. La lección es amarga, y mi decepción, inmensa. De este intento fracasado se impone sacar una conclusión: con vistas a una fuga en pareja, cada candidato a la libertad debe proveerse de un equipo completo.
>
> Algunos meses más tarde, nuevo traslado. Esta vez el tren nos conduce al pie del Himalaya, pues allí, cercano a Dehra-Dun, se halla el mayor campo de concentración establecido en suelo indio.
>
> *Siete años en el Tíbet* (1953), Heinrich Harrer

En esta famosa novela de Harrer encontramos dos usos muy frecuentes de la elipsis. El primero se ve de forma implícita en el

intento de fuga. El narrador protagonista nos sitúa en la parte de atrás del camión y nos informa de los planes para escapar durante el trayecto, que poco después se ponen en práctica sin necesidad de que dicho narrador nos cuente cada kilómetro del convoy hasta ese punto. «En el momento que nos parece más propicio, saltamos a tierra». La fuga es un fracaso y al poco tiempo se encuentran de nuevo en el camión. El motivo es mencionado por el narrador sin detalles, dejando que el lector lo imagine como quiera. Concluye el párrafo con una reflexión, y con ella, el viaje entero.

Posiblemente se trate de un trayecto de varias horas, que podría haberse descrito minuto a minuto, metro a metro, contando quizá cada irregularidad del terreno, la forma de los árboles, los cambios de tono en el cielo…, pero como es lógico, esa información fue considerada irrelevante para los propósitos de este relato y fue omitida.

Al inicio del último párrafo vemos otro uso de la elipsis, que en este caso es explícita, aquella que no solo omite una parte del relato sino que especifica su duración: «Algunos meses más tarde, nuevo traslado». De nuevo saltamos hacia otro momento de interés, prescindiendo en este caso de los meses precedentes.

VIAJAR EN EL TIEMPO

Ya que hemos aprendido a manejar la velocidad del relato a voluntad e incluso a dar saltos en medio de la narración ¿qué tal si probamos la máquina del tiempo? Porque en literatura todo es posible y el hecho de que una historia sea lineal no nos impide trasladar al lector a cualquier instante del pasado, perteneciente o no a dicha historia, o del futuro.

Ya sabemos que la historia sigue un orden cronológico pero el relato no, es una estructura desordenada que puede comenzar por cualquier pieza central o incluso por el final; no obstante, eso no significa que podamos ir de un lado a otro cuando nos parezca, sin respetar la línea temporal del hilo narrativo. Cuando situemos al lector en un instante y en un escenario, querrá saber hacia dónde se dirige en todo momento, aunque a veces lo hagamos caminar despacio, lo detengamos o lo hagamos correr. Si de golpe lo trasladamos a otro tiempo y otro lugar, sin explicar debidamente el cambio, será incapaz de seguir nuestro relato.

¿Qué es entonces un viaje en el tiempo? Lo primero que tenemos que hacer es distinguirlo de la elipsis, que acabamos de ver cómo salta horas, meses o años sin dificultad. Lo puede hacer porque forma parte del ciclo narrativo, está en la misma línea temporal de la historia, solo

que simplemente decide saltarse algunos tramos. Eso no ocurre con los viajes en el tiempo, llamados **segmentos anacrónicos,** porque no pertenecen al ciclo narrativo. Se conocen por dos nombres: **analepsis** (o *flashback*) si el viaje es al pasado, y **prolepsis** (o *flash forward*) si nos trasladamos al futuro.

> Dejamos la hospedería poco antes de las nueve.
>
> La bruma se desgajaba ante nosotros aquella mañana, estábamos a pocos grados de temperatura y soplaba una suave brisa. El hombre del piano no había vuelto. Y en la recepción había ahora una joven. Nos preguntó si habíamos dormido bien y si estábamos satisfechos. Harriet se había quedado a unos metros de mí, con el andador.
>
> —Hemos dormido de maravilla —mintió—. La cama era grande y cómoda.
>
> Pagué la cuenta y le pregunté si tenían algún mapa. La joven se marchó para regresar tras unos minutos con un librito lleno de mapas.
>
> —Es gratis —explicó—. Un huésped que venía de Lund y pasó aquí una noche hace un par de semanas se lo dejó olvidado.
>
> Nos marchamos de allí y nos adentramos en la bruma.
>
> Era como si nos encontrásemos en un país sin caminos. Conducíamos despacio, pues la niebla era muy espesa. Pensé en todas las ocasiones en que, cerca de mi isla, había remado en un cinturón de densa bruma. Cuando los bancos de niebla venían como rodando desde alta mar, yo detenía los remos y, a veces, me dejaba envolver por toda aquella blancura. Siempre me había parecido una extraña mezcla de seguridad y amenaza. Sentada en el banco que había junto al manzano, mi abuela me hablaba de la gente que se había perdido remando en la niebla. Aseguraba que había en ella un agujero que te absorbía y del que jamás podías regresar.
>
> De vez en cuando surgía la luz de unos faros, divisábamos un coche o un camión antes de quedarnos solos de nuevo.
>
> *Zapatos italianos* (2006), Henning Mankell

Aquí tenemos un ejemplo sencillo de analepsis, muy útil para rescatar información de un pasado lejano que, aunque pertenece a otra historia, sirve para reforzar el momento que está viviendo nuestro personaje. ¿Cómo lo hacemos? Muy sencillo, situamos al lector en una escena, en una acción, y la detenemos en un punto determinado para evocar el pasado. Una vez terminado el *flashback*, al regresar nuevamente al plano de acción podemos hacerlo en el instante siguiente a la interrupción o un poco más adelante, omitiendo una porción del relato que carezca de interés (elipsis), como las últimas horas de un largo viaje, un paseo, etc.

En el fragmento escogido vemos dos personajes que salen de un hotel y comienzan un viaje en coche a través de la niebla. En un momento del trayecto, uno de ellos (narrador) se traslada al pasado tras perder su mirada en la bruma, a partir de esta frase: «Conducíamos despacio, pues la niebla era muy espesa». El segmento anacrónico dura unas cuantas líneas, hasta el final del párrafo y después conecta de nuevo con el tiempo presente del relato: «De vez en cuando surgía la luz de unos faros, divisábamos un coche…».

Todo viaje al pasado (y al futuro) técnicamente se considera una pausa (TR > TH) y se tratará como tal cuando decidamos establecer el ritmo más adecuado para nuestra creación; por lo tanto, necesita un

detonante, un punto de partida responsable de esa evocación (un mirada que se pierde en la niebla, a través de la ventana, en una taza de café…), después un desarrollo claro, no demasiado extenso, y finalmente una puerta de regreso al plano de acción.

En cuanto a la duración de los viajes en el tiempo, estará condicionada siempre por el tipo de escena que los genere, es decir, si un personaje contempla el atardecer desde la cubierta de un barco tiene más tiempo para dejarse llevar por sus recuerdos que si durante una persecución observa un objeto determinado que lo traslada, un instante, a un episodio pasado. La acción manda, que no se nos olvide.

En lo que se refiere al desarrollo claro, hay que tener muy presente que una evocación del pasado no es como un pozo sin fondo en el que todo cabe, donde podemos desahogarnos y divagar sin límite alguno. Si viajamos hacia algún lugar concreto es para rescatar cierta información útil para el relato, así que debemos ir allí, agarrarla y regresar.

Las prolepsis, por su parte, comparten características con los viajes al pasado pero se utilizan por otros motivos. Anunciar un acontecimiento futuro sirve para emplazar al lector a un momento del relato que, tarde o temprano, sucederá, lo cual genera en su mente la pregunta: «¿Cómo llegamos hasta allí?».

Nos subimos a una carreta junto a un prisionero, capturado en los alrededores de París en 1788. El narrador nos cuenta que va a ser ejecutado; sin embargo, mediante una prolepsis nos anuncia un breve fragmento de su futuro: «Resignado, en aquel momento no podía imaginar que dentro de tres días estaría de regreso en Rouen, contando sus aventuras frente a una hoguera». Lógicamente, una anticipación del futuro estropea la sorpresa pero el objetivo es generar otro tipo de incertidumbre y mantener el interés del lector hasta que se resuelva. ¿Cómo consigue escapar? ¿Alguien le ayuda? ¿En qué momento sucede?

> El jueves, cuando se quedó dormido, Adam no tenía ni idea de que al día siguiente sin ir más lejos iba a alzar el vuelo hacia el país de sus orígenes tras lustros de alejamiento voluntario y para ir al encuentro de un hombre a quien se había prometido no volver a dirigir la palabra.
>
> El timbre sonó a las cinco de la mañana. Adam cogió el teléfono a tientas, pulsó una de las teclas encendidas y contestó.
>
> *Los desorientados* (2012), Amin Maalouf

Nada más comenzar esta historia, un jueves por la noche, el narrador nos anuncia con una sencilla prolepsis lo que ocurrirá tras una conversación telefónica de madrugada. Pase lo que pase en dicha conversación, ya sabemos que el resultado es un viaje que será el

punto inicial de la trama, así que ahora centramos nuestra atención en los motivos y en cómo se desarrollará interna y externamente el conflicto.

Las prolepsis son muy útiles como imán, como reclamo desde un futuro determinado. Si durante la presentación de un relato llamamos la atención al lector sobre algo que sucederá en unas horas, días, meses, años…, conectamos inmediatamente el presente con dicho punto e invitamos al lector a caminar hasta allí:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.
>
> *Cien años de soledad* (1967), Gabriel García Márquez

¿Qué ocurre en la vida de ese tal Aureliano Buendía para que, en un momento de su vida que aún desconocemos, esté frente a un pelotón de fusilamiento? ¿Estamos a punto de leer el relato de un delincuente? ¿Es alguien que fue hecho prisionero en la guerra? Si queremos saber la respuesta, tenemos que seguir leyendo, dejarnos guiar, atraídos por el imán de la prolepsis.

EN LOS RINCONES PROFUNDOS DE LA MENTE

Vamos a dedicar un poco de atención a la **pausa,** ese elemento de volumen indefinido que detiene el relato para llevarnos a un lugar donde duerme una información interesante. Es un viaje de ida y vuelta que nos lleva a contemplar un paisaje, a ver de cerca los detalles de un rostro o a conocer un breve fragmento de la infancia del protagonista. Tenemos muchas opciones para acceder a él, sin embargo, ¿sabemos hasta qué profundidad nos podemos sumergir?

Cuando hablábamos en capítulos anteriores tanto de tiempo interior como de discurso inmediato, nos referíamos, en cuanto a las cuatro posibilidades de controlar la velocidad, a una pausa. Podemos relatar algo que sucede en la mente de un personaje, su percepción particular de cualquier cosa, o transcribir directamente sus pensamientos, pero en ambos casos estamos deteniendo la acción. Expandimos el relato pero no lo hacemos cronológicamente, siguiendo el camino marcado por la historia, sino hacia un plano situado a una determinada profundidad.

Pero, ¿qué significa exactamente que una pausa sea profunda? Imaginemos que nuestro personaje se asoma a la ventana y observa un

paisaje. Puede que le guste o no, que le parezca árido, frondoso, triste, tenebroso…, en función de su estado de ánimo y de muchos otros factores que determinan su identidad y hacen que dicho paisaje, a través de sus ojos, sea único. No obstante, la simple descripción de lo que ve se queda en la superficie, no se aleja de la escena, es más, sirve para ampliar el campo de visión del lector. Sin embargo, si al mirar con más atención descubre algo a lo lejos que llama su atención, un árbol, un columpio oxidado, y a partir de ahí viaja hacia un recuerdo concreto, la pausa empieza a moverse, a distanciarse del plano de acción y de cualquier punto de referencia que pueda tener el lector, y no lo hace físicamente, unos metros o unos kilómetros, sino que se aleja hacia otro nivel de realidad que solo tiene sentido en las capas profundas de la memoria. Dicho recuerdo puede ser lejano o reciente, puede ser un suceso de la noche anterior o de varios años atrás, pero tiene un poderoso significado emocional para el personaje, conecta con su parte más íntima y vulnerable, quizá con algún trauma, con sus valores, con miedos infantiles, con amores perdidos, con una imagen fugaz del padre o de la madre…, y actúa con tanta fuerza como si acabara de suceder.

El personaje deja de mirar por la ventana y comienza a llorar, o a reír, y si el lector quiere conocer los motivos, no tendrá otro remedio que dejarse llevar por aquella pausa que poco antes viajó a una profundidad imposible de calcular.

Obviamente, no hay reglas fijas que determinen cuantas veces podemos detener la acción para realizar una inmersión ni hasta dónde es conveniente que lleguemos, pero resulta muy útil tener siempre presentes dos reglas. La primera: solo debemos descender hasta donde podamos tener el control, ya que después de un tiempo necesitamos llevar al lector de vuelta a la superficie. Y la segunda: si queremos asociar este tipo de viaje con alguna imagen que lo represente bien, conviene que lo veamos como una aguja o como algún objeto punzante largo y muy fino, capaz de penetrar con velocidad y precisión, que al alcanzar su objetivo provoca un dolor (o un placer) agudo e inmediato, una descarga que durante un instante puede verse reflejada en el rostro del protagonista.

El sirviente se marchó, dejando las puertas de cristal abiertas hacia la galería, y Paul Overt se quedó de pie en el nacimiento de la amplia escalera doble, diciéndose que el lugar era bonito y prometía una estancia agradable, mientras se apoyaba en la vieja barandilla de hierro finamente trabajada, que, al igual que el resto de los detalles, era del mismo período que la casa. Todo estaba acorde y hablaba al unísono, con una voz única: una rica voz inglesa de comienzos del siglo XVIII. Podía haber sido la hora de ir a la iglesia de un día de verano en el reinado de la reina Ana; la quietud era demasiado perfecta para ser moderna, la cercanía contaba como distancia, y había algo muy fresco y seguro en la originalidad de la casa grande y uniforme, en la superficie de los preciosos ladrillos más rosados que rojos y que habían sido despejados de desaliñadas plantas trepadoras, según la ley por la que una mujer de cutis poco común desdeña un velo. Cuando Paul Overt se dio cuenta de que los que estaban bajo los árboles habían advertido su presencia, dio media vuelta y por las

puertas abiertas penetró en la gran galería que era el orgullo del lugar.

La lección del maestro (1892), Henry James

El narrador nos muestra al personaje apoyado en una barandilla. Nos describe lo que ve, aunque al principio se trata simplemente de una pausa superficial. Sin embargo, poco a poco, cuando comienza a fijarse en los detalles de la casa, conecta su perspectiva con un lugar más profundo. Su mente comienza a viajar, a imaginar, se sumerge, y nosotros con él («la quietud era demasiado perfecta para ser moderna, la cercanía contaba como distancia, y había algo muy fresco y seguro en la originalidad de la casa grande y uniforme, en la superficie de los preciosos ladrillos…»), hasta que de pronto se da cuenta de que lo están observando.

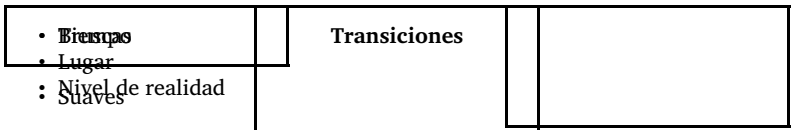
La intención del autor en este caso era colocar al personaje al borde de un lugar íntimo y protegido, guardado en las capas profundas de su memoria, sin embargo, ya que esta novela pretende mantener un ritmo dinámico en el desarrollo de la trama, no va más allá, nos asoma a un abismo pero no nos deja caer en él, sigue su camino.

TRANSICIONES. ENLAZAR ESCENAS

Un buen ritmo no solo se consigue con el manejo de las herramientas aprendidas, también es necesario tener una visión un poco más general de todo el relato y decidir un modo eficaz de ensamblar todas las piezas.

Una escena puede tener un desarrollo fluido y bien pautado, puede guiar al lector con suavidad y hacer que disfrute del viaje sin atascarse ni tropezar; sin embargo, si al final lo deja caer de golpe estropeará la magia. Arrancar una escena con buen impulso es tan importante como acabarla bien, con una transición hacia la siguiente que sepa dar el salto correctamente, a veces brusco, a veces suave, pero siempre acorde con el tono marcado por la narración.

Cambiar de escena puede entenderse en un sentido físico, temporal, o en ambos; también en cuanto al nivel de realidad e incluso a la focalización, mediante un traslado de perspectiva entre personajes, aunque esta última posibilidad no siempre conlleva pasar de una escena a otra. Los cambios pueden hacerse de forma brusca o suave, con las consiguientes ventajas e inconvenientes de cada alternativa. Antes de ver cada opción con detalle, vamos a apuntarlas:



• Focalización

Los cambios de **tiempo** se realizan con elipsis explícitas, un recurso muy cómodo y muy eficaz para enlazar dos puntos interesantes sin que resulte forzado.

Pueden coincidir con el cambio de **escenario** o no, pero marcan claramente el paso hacia otro momento del relato mediante el uso de un intervalo temporal concreto (al día siguiente, dos años después, al terminar la jornada…), lo cual, no lo olvidemos, es una de las referencias principales del lector.

En el siguiente fragmento vemos una divertida escena en la que el personaje protagonista es invitado a una casa a desayunar. Todo se desarrolla paso a paso, con participación total del lector, y al final se opta por una transición brusca de tiempo y escenario hacia la escena siguiente, con referencias muy claras:

> Antes de que tuviera ocasión de protestar, me encontré conducido por el brazo hacia la cocina. Allí había un grupo de cinco o seis personas sentadas alrededor de la mesa tomando un desayuno de domingo. La mesa estaba atestada de comida: huevos con bacon, una cafetera llena de café, rosquillas y crema de queso, una fuente de pescado ahumado. No había visto nada semejante desde hacía meses y apenas supe cómo reaccionar. Era como si de repente me hubieran colocado en medio de un cuento de hadas. Yo era el niño hambriento que había estado perdido en el bosque y ahora me encontraba en la casa encantada, la casita hecha de comida.
>
> —Mirad todos —dijo sonriente mi anfitrión medio desnudo—. Es el hermano gemelo de Kitty.
>
> Entonces me presentó a todos los que estaban en la mesa. Me sonrieron y me saludaron y yo hice lo que pude por devolverles la sonrisa. Resultó que la mayoría de ellos eran estudiantes de Juilliard, músicos, bailarines, cantantes […].
>
> Por fin fue Kitty la que rompió el hielo.
>
> —Ahora que mi hermano ha venido —dijo, evidentemente entrando en el espíritu del momento—, lo menos que podemos hacer es pedirle que desayune con nosotros.
>
> Me dieron ganas de besarla por haber leído mi pensamiento de ese modo. A continuación hubo un momento incómodo, sin embargo, cuando no pudieron encontrar una silla más, pero Kitty vino de nuevo en mi ayuda, indicándome que me sentara entre ella y la persona que estaba a su derecha. Rápidamente me encajé en el hueco, plantando una nalga en cada silla. Me pusieron un plato delante junto con todo lo necesario: cuchillo, tenedor, vaso, taza, servilleta y cuchara. Después, entré en un trance de comer y olvidar. Era una respuesta infantil, pero una vez que la comida entró en mi boca, ya no pude controlarme. Engullí un plato tras otro, devorando todo lo que me ponían delante, y finalmente era como si hubiera perdido la cabeza. Dado que la generosidad de los otros parecía infinita, seguí comiendo hasta que desapareció todo lo que había en la mesa […].
>
> *El Palacio de la Luna* (1989), Paul Auster

Después de dos o tres páginas dedicadas al desayuno y las distintas conversaciones, el protagonista se empieza a sentir mal, con ganas de vomitar, se levanta bruscamente, pide disculpas y se dirige hacia la puerta de la casa. Allí comienza una breve escena con la chica del grupo que le gusta, Kitty, para la que el autor solo ha necesitado utilizar una transición suave con cambio de escenario:

> Salí de la cocina tambaleándome, volcando una taza de café al levantarme, y me dirigí a

tientas hacia la puerta. Cuando llegué allí, Kitty estaba de pie frente a mí. Este es el día en que aún no he comprendido cómo pudo llegar antes que yo.

—Eres un hermano muy raro —dijo—. Pareces un hombre, pero luego te conviertes en un lobo. Después, el lobo se transforma en una máquina parlante. Para ti todo es cuestión de boca, ¿no? Primero la comida, luego las palabras, entran por la boca y salen por la boca. Pero olvidas lo mejor que se puede hacer con la boca. Después de todo, soy tu hermana y no te voy dejar ir sin que me des un beso de despedida.

Empecé a disculparme, pero entonces, antes de que yo pudiera decir nada, Kitty se alzó de puntillas, me puso la mano en la nuca y me besó. Con mucha ternura, pensé, casi con compasión. No sabía cómo tomármelo. ¿Debía considerarlo un beso auténtico, o era solo parte del juego? Antes de que pudiera resolver mi duda, apoyé casualmente la espalda contra la puerta y esta se abrió. Me pareció que era un mensaje, una secreta indicación de que aquello había llegado a su fin, así que, sin una palabra más, seguí retrocediendo, di media vuelta cuando mis pies cruzaron el umbral y me fui.

Después de ese día no hubo más comidas gratis. Cuando recibí la segunda notificación de desahucio el 13 de agosto, me quedaban treinta y siete dólares. Casualmente, ese fue el día en que los astronautas llegaron a Nueva York para el desfile con confeti.

El Palacio de la Luna (1989), Paul Auster

Como podemos ver, el cambio entre las dos últimas escenas se hace mediante un corte brusco que nos traslada a otro tiempo y a otro escenario. La última frase da por concluido el peculiar desayuno y la despedida con Kitty («sin una palabra más, seguí retrocediendo, di media vuelta cuando mis pies cruzaron el umbral y me fui») y la primera frase de la siguiente escena nos recibe con una referencia nueva, «Después de ese día…», para que quede clara la elipsis.

Este será el recurso más frecuente que podremos utilizar a lo largo de todo el relato, también el más sencillo, pero si queremos intentar una construcción más envolvente y jugar más con el nivel de percepción del lector, podemos ensayar algunos cambios de nivel de realidad y de focalización. Antes de explicarlos, vamos a dejar claro lo que significa «brusco» o «suave» en un cambio de escena.

Ambas opciones tienen ventajas e inconvenientes y será la propia naturaleza del relato (o la parte en la que se encuentre) la que nos diga cuál debemos utilizar.

El cambio **brusco** aporta dinamismo y agilidad. Es un salto, una llamada de atención al lector que le indica que la acción concluye en un punto determinado y continúa en otro lugar, sin que ambos tengan una relación causal. Como vemos en el fragmento de Auster, cuando concluye el desayuno el personaje sale del piso y ahí termina la escena, sin continuidad en la siguiente, que transcurre días después en el apartamento del protagonista.

El principal inconveniente de esta opción es que nuestro relato pueda resultar excesivamente cortado, compuesto por escenas dinámicas y bien pautadas pero demasiado aisladas unas de otras.

El cambio **suave** aporta fluidez y armonía. Las escenas están enlazadas y mantienen un hilo de conexión en todo momento, que sirve de guía al lector y lo ayuda a trasladarse de una a otra de forma

casi imperceptible. Cuando entramos en la escena del beso de Kitty, cambiamos de escenario pero el tiempo se mantiene, transcurre paso a paso junto al personaje y sirve de nexo de unión.

El inconveniente de las transiciones suaves es que el relato puede caer en cierta monotonía, además de que algunas partes pueden quedar mal delimitadas.

Ahora sí, vamos con los cambios de **realidad.** En principio puede resultar extraño que en un texto de ficción podamos alternar entre un mundo real y otro no real: aparentemente todo es inventado. Sin embargo, cuando nos referimos a una transición entre escenas según su nivel de realidad, partimos de la base de que el relato se desarrolla a partir de una propuesta que se establece como verdadera, un pacto narrativo que suscriben autor y lectores, en el que lo más importante es que todo lo que suceda sea coherente, verosímil, aunque no necesariamente real. Por ese motivo aceptamos, por ejemplo, una novela de ciencia ficción, cuyo planteamiento inicial nos predispone a aceptar que todo lo que ocurra a partir de la primera página se rige por sus propias reglas, no por las del mundo en el que vive el lector. Por supuesto, reglas que aceptamos y disfrutamos, porque si no fuera así, al leer las primeras frases de *La metamorfosis* de Kafka y darnos cuenta de que el relato se focaliza en un individuo que acaba de transformarse en cucaracha, cerraríamos el libro bastante molestos, pensando que se trata de un disparate.

Aceptamos que existen los terribles piratas que aparecen en *La isla del tesoro*, Emma Bovary y el peculiar enjambre de personajes que la rodean, Víctor Frankenstein, Peter Pan, Alicia, el País de las Maravillas y el fabuloso mundo de Harry Potter, y nos atenemos a las reglas del juego que nos proponen. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando esas reglas alteran su nivel de realidad? ¿Qué pasaría si de pronto D'Artagnan, para derrotar a su enemigo, dejase la espada en el suelo y utilizase poderes extraordinarios como Spiderman? ¿Y si volase como Superman? Habría traicionado sus propias reglas y, de paso, defraudaría las expectativas del lector.

Toda regla en el mundo de ficción debe ser respetada. Otra cosa es que el relato nos proponga, deliberadamente, un cambio de nivel de realidad verosímil, algo que nos podamos creer, que esté dentro de lo posible en ese entorno concreto. Que D'Artagnan vuele, o que el capitán Ahab capture a Moby Dick por medio de un encantamiento no es coherente con la realidad que proponen ambas novelas. Sin embargo, en *Pedro Páramo*, la excepcional novela breve de Juan Rulfo, aceptamos que los habitantes del pueblo de Comala estén muertos, cuando desde el comienzo no se ven (aparentemente) indicios de que esto sea así.

Y estos cambios, de real a irreal y viceversa, amplían extraordinariamente las posibilidades narrativas de nuestra historia, abren nuevas puertas en la imaginación y trazan puentes que el lector recorre por un auténtico impulso de fe. En la novela que dio fama mundial al escritor alemán Michael Ende, *La historia interminable*, esta alternancia mundo real-mundo imaginario es tan importante para el desarrollo de la trama que se decidió editar el libro con el texto en dos colores, uno para cada nivel de realidad. En el Londres victoriano de finales del XIX pudo existir un tal doctor Jekyll, que a pesar de sus excentricidades pudo estar bien considerado por sus homólogos. Sin embargo, para que podamos aceptar su transformación en míster Hyde gracias a una misteriosa fórmula, tenemos que saltar a un nivel irreal, a otra ficción dentro de la ficción que transforma un planteamiento realista en otro con desarrollo fantástico.

Al fin y al cabo, la escritura creativa nos permite jugar en los límites de la realidad, deformarla como el metal caliente hasta lograr un conjunto verosímil e interesante en el que lo real y lo imaginario se mezclen en perfecta armonía y logren el efecto deseado: fascinar al lector. Porque, ya que vamos a disfrutar, ¿realmente nos importa si existieron de verdad el cardenal Richelieu, Emma Bovary, John Silver, Ana Karenina, Drácula o Fausto? Los personajes, tengan origen real o imaginario, al reinventarse en el mundo ficticio se presentan con una vida nueva e independiente, igual que ocurre con los lugares que habitan. Como ya hemos dicho, la ciudad fantasma de Juan Rulfo, Comala, es un lugar imaginario, pero en un sentido literario el Londres de Dickens también lo es, como el Madrid de Galdós o el Bombay de Rudyard Kipling.

En definitiva, las transiciones en el nivel de realidad, a veces dentro de una misma escena y otras veces como nexo entre dos, debemos tenerlas en cuenta como una poderosa herramienta que hay que aprender a manejar con paciencia y mucha intuición, sin olvidar que en un texto creativo lo real no es tan importante como lo verosímil y que todo lo que ocurra entre sus páginas será esencialmente una cuestión de perspectiva.

—Tengo órdenes de llevarte al colegio.

El cochero utilizó el «tú», que es una descortesía cuando se aplica a un hombre blanco. Kim le explicó su error en vernáculo con la mayor soltura y precisión, subió a sentarse a su lado y, logrado un perfecto entendimiento, se paseó un par de horas arriba y abajo, comparando y disfrutando. No existe otra ciudad, en su estilo llamativo —con la excepción de Bombay, la reina entre todas—, tan hermosa como Lucknow, tanto si se la contempla desde el puente sobre el río, como desde lo alto del Imambara, que domina las cúpulas doradas del Chutter Munzil y los árboles entre los que se asienta la ciudad. Los reyes la adornaron con edificios fantásticos, la dotaron de instituciones benéficas, la abarrotaron de pensionistas y la inundaron de sangre. Lucknow es el centro de toda la ociosidad, la intriga y el lujo, y comparte con Delhi el privilegio de hablar un urdu no contaminado.

Kim (1901), Rudyard Kipling

Para terminar, vamos a ver en qué consisten los cambios de **focalización.** Como en el caso anterior, no siempre se trata de un cambio de escena pero desde luego transforma la posición del lector al añadir otra perspectiva.

Vamos a recordar que el foco o visión responde a la pregunta «¿Quién ve?», y a través de su mirada se filtran todos los acontecimientos del relato. Por tanto, un buen recurso para manejar el ritmo de la narración es hacer coincidir los cambios de escena con cambios de puntos de vista, de forma que un mismo escenario e incluso un mismo intervalo de tiempo puedan cambiar radicalmente al ser observados por otro personaje.

En muchos casos podemos decir que, formalmente, ver la misma escena desde otro ángulo no es un cambio, pero estructuralmente debemos considerarlo como tal, ya que estamos dando al lector información que desconocía hasta entonces, estamos iluminando rincones que seguramente aportarán información esencial para el desenlace de la historia, así que el hecho de no cambiar de tiempo o de lugar puede que sea una cuestión poco importante.

En los cuentos de Chejov podemos encontrar buenos ejemplos de este tipo de transición. El famoso dramaturgo y cuentista ruso del XIX jugaba a menudo con las perspectivas y enlazaba algunas escenas filtrando el relato a través de la mirada de los personajes principales. En el siguiente fragmento descubrimos parte de la vida del pintor Yegor Savich y su particular obsesión por la trascendencia. La narración se focaliza inicialmente en Yegor, pero al juntarse con otros dos amigos en su habitación se mezclan los sueños de los tres, sus ideas sobre el éxito y el talento, mientras acaban una botella de vodka. Se superponen las tres perspectivas. Al mismo tiempo, la hija de la casera, Katia, suspira en el pasillo enamorada del pintor, y al dirigirse a este vemos cómo se traslada el foco a ella:

> Los tres compañeros, excitados por sus sueños de gloria, van y vienen por la habitación como lobos enjaulados. Hablan sin descanso, con un fervoroso entusiasmo. Se les creería, oyéndolos, en vísperas de conquistar la fama, la riqueza, el mundo. Ninguno piensa en que ya han perdido los tres sus mejores años, en que la vida sigue su curso y se los deja atrás, en que, en espera de la gloria, viven como parásitos, mano sobre mano. Olvidan que entre los que aspiran al título de genio, los verdaderos talentos son excepciones muy escasas. No tienen en cuenta que a la inmensa mayoría de los artistas los sorprende la muerte «empezando». No quieren acordarse de esa ley implacable suspendida sobre sus cabezas, y están alegres, llenos de esperanzas.
>
> A las dos de la mañana, Kostilev se despide y se va. El paisajista se queda a dormir con el pintor de género.
>
> Antes de acostarse, Yegor Savich coge una vela y baja por agua a la cocina. En el pasillo, sentada en un cajón, con las manos cruzadas sobre las rodillas, con los ojos fijos en el techo, está Katia soñando…
>
> —¿Qué haces ahí? —le pregunta, asombrado, el pintor—. ¿En qué piensas?
>
> —¡Pienso en los días gloriosos de su celebridad de usted! —susurra ella—. Será usted un gran hombre, no hay duda. He oído su conversación de ustedes y estoy orgullosa.
>
> Llorando y riendo al mismo tiempo, apoya las manos en los hombros de Yegor Savich y

mira con honda devoción al pequeño dios que se ha creado.

El talento (1897), Antón Chéjov

Sin duda, una de las grandes virtudes de Chéjov era lograr que una situación cotidiana, y en principio carente de interés, se convirtiese en un catalizador de emociones, en un punto de encuentro de distintas formas de entender la realidad que, a veces por contraste y otras por una sutil armonía, lograba conectar con el lector mediante un mensaje con gran profundidad.

En el paso del tiempo se diluyen las esperanzas de los cuatro personajes del relato, y a partir de los sueños de grandeza de Yegor Savich, como si fuésemos tirando de una fina hebra, llegamos al concepto del talento y la fama a través de los ojos de los tres artistas, mientras Katia piensa en la fugacidad del amor y, al escuchar las palabras de estos, mezcla sus esperanzas con una dramática admiración hacia su amado pintor, aportando también su perspectiva a este peculiar *collage* emocional.

9
Elaborar la trama

Una frase inspirada, una palabra precisa e incluso un buen relato breve pueden crearse a golpes de inspiración. Sin embargo, cuando afrontamos un proyecto de escritura creativa que requiere ordenar y tratar adecuadamente mucha cantidad de información, necesitamos algo más.

La **estructura,** lo que muchos escritores definen como la parte mecánica, es imprescindible para que nuestra obra funcione, para que todas las piezas encajen perfectamente, para que la trama tenga un ritmo de melodía y para que lo que contemos se transmita con claridad y eficacia. Ahora bien, estructurar es ordenar, básicamente, y no conviene que lo entendamos como un concepto limitante de la creatividad ni como una forma de inhibir las posibilidades expansivas de nuestro relato. El objetivo es más bien marcar un rumbo, establecer una buena ruta para los personajes y dejar que una vez allí encuentren el modo de avanzar que más les convenga, un atajo, un camino directo, un rodeo estratégico… Solo así podremos disfrutar tanto de orden como de libertad, dos valores esenciales en la escritura y perfectamente compatibles.

Cada escritor, no obstante, entiende la necesidad de estructurar a su modo y poco a poco, después de muchos ensayos, errores y experimentos, crea su propia fórmula magistral, su procedimiento personalizado que le permite escribir con comodidad y le resulta realmente eficaz, porque ni siquiera en algo tan mecánico como la estructura debemos pensar que hay reglas inamovibles, que se cumplen siempre (y del mismo modo) en cada caso. Igual que el lector necesita referencias espaciotemporales para ubicarse en el relato, el escritor necesita referencias de montaje para componer su obra. Referencias, no instrucciones, que para eso cada uno es su maestro, cuya primera misión consistirá en distinguir toda aquella información útil de la que no lo es, o al menos de la que se aleja de nuestro objetivo.

Cada elemento, cada dato, cumple una **función,** y todo lo que no tenga utilidad no debe ser incluido en la trama, algo que a menudo se nos olvida y nos genera auténticos problemas de ritmo y orden.

Seguramente no tenemos en cuenta que el proceso de escritura y el de documentación se desarrollan de forma opuesta, mientras uno trabaja en busca de la síntesis y la precisión, el otro acumula todos los datos (directos y relacionados) que puede para fijar bien cada concepto, para localizar la mayor cantidad de fuentes posibles sobre el tema en cuestión y para conocer sus múltiples aplicaciones. Así, si nuestro proyecto consiste en escribir un relato breve, localizado en una pequeña ciudad de Polonia al inicio de la Segunda Guerra Mundial, nuestro primer impulso será documentarnos con la mayor riqueza y precisión posibles, mediante fechas clave, información sobre la vida cotidiana en aquel tiempo, datos geográficos precisos, costumbres, formas de vestir, hechos históricos relevantes…, con lo que acumularemos una cantidad ingente de información que superará con creces la que necesitará el relato para contarse con eficacia. Por lo tanto, primero acumulamos, fijamos bien los conceptos y los relacionamos; después empezamos a eliminar, a prescindir de capas que ya no nos sirven, a suprimir toda la información que no debe llegar al lector, y hacemos un ejercicio de síntesis excepcional que finalmente definimos como narración.

Al mismo tiempo que nos vamos quedando con lo esencial, lo vamos poniendo en orden, hacemos un primer boceto, tratamos de ver nuestra composición desde una perspectiva global antes de escribir una sola palabra. Posiblemente vayamos delimitando algunas referencias básicas, como el tiempo de duración de la obra completa, las dimensiones aproximadas de cada parte, las divisiones (o capítulos) que vamos a necesitar e incluso el tipo de escena que prevalecerá en la trama. Por supuesto, los personajes (o al menos el protagonista) van tomando forma en nuestra mente y poco a poco se adueñan de la historia, buscan su espacio y en cuanto nos descuidamos, ¡se convierten en jefes de obra!

También podemos entender la escritura como una paciente labor de arqueología, en la que quitamos los granitos de arena con un pequeño cepillo hasta que el esqueleto, y solo él, queda libre y listo para ser contemplado, o como el trabajo del escultor con el bloque de mármol, que ha visto ya su objetivo escondido en la piedra y solo tiene que eliminar lo que le rodea. Pero en cualquier caso necesitamos un plan, una estructura, un andamio que nos sirva para construir nuestra casa, esa misteriosa mansión llena de habitaciones, pasadizos, cámaras secretas, buhardillas, sótanos y escaleras que el lector tendrá que recorrer y disfrutar.

EL RELOJ

En contra de lo que en un primer momento pueda parecer, la escritura creativa no es un ejercicio de ambigüedad o de palabrería, sino de **precisión,** en el que la virtud está en encontrar el mensaje más poderoso del modo más directo y sencillo posible. Lo cual no quiere decir que creatividad y banalidad sean sinónimos, ni mucho menos, sino que la principal destreza de un buen comunicador está tanto en el uso eficaz de sus herramientas, las palabras, con sus significados explícitos y todas sus acepciones, como en la aplicación de sus connotaciones particulares en cada caso. Preciso, como un reloj.

En una búsqueda constante de lo esencial, **«menos es más»** debe ser nuestro lema, y aunque encontremos varias opciones para contar algo, no nos sirve de nada acumularlas todas (salvo para confundir o molestar al lector), así que nuestra labor será decidir cuál de ellas (solo una), transmitirá de un modo más eficaz nuestro mensaje. Si nos proponemos realmente crear con la escritura, tenemos que vernos como un cirujano con su bisturí, o como un relojero frente a un mecanismo complejo, como alguien que desarrolla su trabajo con un conocimiento exacto del material que utiliza y con las ideas muy claras de lo que quiere hacer con él.

Debemos ir directos a lo que necesitamos, sin usar elementos inservibles o de relleno, aunque al comenzar un proyecto tardemos un poco en distinguir unos de otros y, provisionalmente, tengamos cierta tendencia a la acumulación. Cuando enfoquemos bien nuestro objetivo es muy importante no apartar la vista de él, no dejarnos seducir por caminos adyacentes ni cambiar constantemente nuestras elecciones. Solo así podremos intuir la información necesaria de la prescindible, y aun más, como veremos enseguida, distinguiremos la información **nuclear** de la **estructural.**

A este respecto se habla a menudo del famoso clavo de Chéjov. ¿O era pistola? Al parecer, el famoso escritor ruso del XIX, para explicar la función que debe cumplir cada elemento en toda narración, decía que si al comienzo de un relato mostramos al lector un clavo en la pared, en el último capítulo el protagonista, o cualquier otro personaje, debe acabar colgado de él. Otras versiones dicen que si mostramos un arma, esta debe dispararse antes del final. Sea como sea, la enseñanza de Chéjov podemos aplicarla también hoy, más de cien años después, para darnos cuenta de que todos los elementos del relato cumplen una función, aportan algo útil para la comprensión total del mensaje. Esto debe ser así porque en todo momento estamos dirigiendo la mirada del lector, llamamos su atención y le decimos mira aquí, mira allá, observa las manos de este personaje, fíjate en aquel árbol, disfruta de la puesta de sol…, y él, muy obediente, nos hace caso porque sabe que ese es el modo de seguir nuestra historia, de enterarse de lo que le estamos contando. Por lo tanto, si en esa visita guiada incluimos

información redundante o datos de relleno, en primer lugar lo confundiremos, y después lo más probable es que le hagamos sentir una profunda decepción.

El reloj creativo…

- **Preciso**
  Directo al objetivo, sin divagar ni acumular datos innecesarios
- **Sintético**
  Extraer la esencia de la información y dirigirla correctamente. Comunicar la idea fundamental
- **Funcional**
  Práctico. Cada elemento cumple su cometido. Todo lo que no suma, resta

Por tanto, no confundamos la escritura creativa, la libertad literaria, con divagación. El pensamiento debe ir a lugares concretos y convertirlos en información útil que alguien pueda descubrir. Aunque solo giremos en torno a un par de ideas en una obra de más de trescientas páginas, tenemos que aportar algo nuevo e interesante con cada giro, invitar, provocar con cada escena un auténtico descubrimiento.

> Mi vida, mi vida, tan pronto hablo de ella como de algo ya terminado, como de una tomadura de pelo que dura todavía, y hago mal, pues ha terminado y dura todavía, pero ¿con qué tiempo gramatical del verbo podría expresar esta situación? Reloj que el relojero entierra después de volverlo a montar, y cuyos engranajes torcidos hablarán un día de Dios a los gusanos.
>
> *Molloy* (1951), Samuel Beckett

Ser preciso y utilizar solo datos que cumplan una función puede parecer una labor complicada cuando nos disponemos a construir una obra de trescientas o cuatrocientas páginas. Sin embargo, hay que distinguir lo que comúnmente se conoce como «información de relleno», de los detalles, la ambientación, las descripciones y en general todos los elementos que sirven para crear estructura.

La información literaria es implícitamente expansiva y no debe quedarse solo en los datos necesarios para entender la trama. Envolver una idea, atravesar el espacio reservado a cada escena resaltando los puntos en los que queremos fijar la mirada del lector, es una de nuestras funciones principales, ya que la calidad de una obra no está en el mapa en sí sino en el modo de recorrerlo, en cómo cruzamos una calle, miramos al cielo, notamos las primeras gotas de lluvia y escuchamos los sonidos de la ciudad mientras vemos nuestra imagen reflejada en un escaparate.

DIRIGIR LA MIRADA DEL LECTOR

El lector es obediente, se deja llevar. Podemos mover su mirada por el escenario, como vimos en el ejemplo de Dickens al componer la escena, e iluminar algunos momentos clave para que les preste más atención. No olvidemos que en esta peculiar conversación, nosotros proponemos y él descubre, sugerimos para que encuentre el significado. Y en ese juego, aunque no podemos controlar completamente su interpretación (algo que, por otra parte, no tendría sentido), tenemos algunas ventajas muy interesantes. En primer lugar, conocemos la historia completa, lo que va a suceder en la escena, en el capítulo y en todo el relato, así que podemos elegir en qué parte del camino revelamos cada información. En segundo lugar, seguramente habremos recorrido la trama muchas veces antes de que lo haga el lector por primera vez, por lo tanto, hemos sentido sus latidos, su ritmo interno, y así sabremos (o intentaremos) calcular la intensidad que provocará en cada paso, lo que sucederá probablemente con cada descubrimiento.

Además, tenemos en nuestro poder el control del tiempo y de la velocidad, sabemos que si queremos transmitir una parte con la mayor intensidad y emoción posible, nos conviene recurrir a la escena; si queremos profundidad optaremos por una pausa; si necesitamos una referencia clara y rápida, elegiremos un resumen, y si queremos dar un buen salto o provocar vértigo al lector, recurriremos a la elipsis. En cualquier caso, el lector se dejará guiar y, mejor aún, se contagiará rápidamente del tono que imprimamos a la narración, podrá notar nuestra impaciencia, nuestra serenidad, nuestra experiencia o nuestra inseguridad, y sin que podamos hacer nada por evitarlo, estará fascinado por nuestra forma de narrar o, por el contrario, le resultaremos enormemente aburridos. No obstante, dicho sea de paso, no podemos gustar a todos los lectores, como es lógico, y aunque fuera así, sería mayor halago no gustar a nadie que gustar a todo el mundo, o al menos dejaría claro que tenemos una forma de escribir con mucha personalidad.

Para dirigir la mirada de nuestro público, aparte de tener en cuenta las ventajas mencionadas, tenemos que elegir un buen vehículo, algo que ya sabemos desde hace algunos capítulos. Este puede adoptar diversas formas e irá asociado implícitamente a una emoción (entusiasmo, tristeza, ironía…). Dicha emoción servirá para justificar que hayamos elegido ese punto concreto del cronotopo (tiempo y espacio) y no otro.

Puede parecer una cuestión obvia pero no se trata de hacer una descripción neutra de lo que pasa, o de los elementos que hay en un determinado lugar, como si se tratase de un inventario, sino de

transmitir un estado emocional, o mejor dicho, provocarlo en el lector. Eso determina que decidamos situar la narración en la cubierta de un barco, en una nave espacial, en un despacho…, que iniciemos la acción por la noche o durante el día, y que nuestro protagonista actúe desde el extremo de un muelle, mientras camina por un callejón o mientras conduce. Vamos a entenderlo mejor con un ejemplo:

> Todos los cafés habían apagado sus luces, y apenas quedaba un ser vivo, porque los últimos rezagados corrían por las aceras listos a ser tragados por las puertas de las casas. En ninguna otra ocasión había contemplado un París tan vacío, tan muerto. Eché un vistazo a mi reloj de cadena: solo eran las dos de la madrugada.
>
> Entonces me asaltó el deseo impulsivo de caminar. Así llegué hasta la altura de la Bastilla, donde me detuve. Paralizado por la certeza de que jamás había caminado por un París tan sombrío, pues casi era imposible distinguir la columna de Juillet, cuyo Genio de oro había sido tragado por la negrura impenetrable de la noche. Un techo de nubes, tan espesas como si fueran de barro oscuro, había ocultado las estrellas, y tuve la impresión de que iba a caer sobre la ciudad para aniquilar todo lo que aún siguiese con vida.
>
> *La noche* (1885), Guy de Maupassant

Vemos París a través de los ojos de Maupassant, ¿y qué sentimos? El escritor decide mostrarnos la ciudad de noche, añadir el calificativo «sombrío», llamar nuestra atención sobre la oscuridad, «negrura impenetrable», y comparar las nubes con un amenazante techo de barro. Ha elegido un vehículo tenebroso, cuyo objetivo es predisponernos a leer un relato de misterio. ¿Vamos a entrar en una mansión encantada? ¿Sentiremos la presencia de fantasmas? Aún no lo sabemos pero desde luego de momento tenemos clara la intención del autor. Allá vamos.

Como veremos en el capítulo dedicado a la sintaxis, al dirigir la mirada del lector tenemos total libertad de movimientos, no existe un carril por el que debamos ir obligatoriamente. Sin embargo, si no tenemos cuidado, ¡podemos chocar contra un muro!, y por lo tanto tendremos que renunciar a nuestro *tour* virtual. ¿Cuál es ese muro? Si nos fijamos bien, un narrador-guía habilidoso envuelve cada idea con paciencia, sin apresurarse, sin revelar el destino en ningún momento, dejando que sea el lector el que camine junto al personaje, el que al final del trayecto descubra dónde está. Es decir, si queremos que vea una mansión fabulosa, empezaremos por describir, por ejemplo, la verja oxidada que da paso al jardín, el camino de grava que se aproxima a la puerta principal, la luz filtrada a través de los árboles que hay a ambos lados de la puerta principal, el reflejo del sol en los cristales…, y al final, sin decirle nada, el lector se encontrará frente a ella y tendrá el placer de calificarla: ¡es una mansión fabulosa!

La mirada del lector recorrerá la historia a través de las guías marcadas por el texto pero también avanzará gracias a dos ayudantes más: las **expectativas** y la **memoria.**

Ambas, aunque tengan su origen en la narración, presentarán un

desarrollo distinto, no necesariamente en paralelo a ella. La expectativas se generan sobre todo en las primeras escenas (o incluso antes de comenzar), cuando poca información bien ubicada sirve para estimular la imaginación y predispone para el descubrimiento. A medida que avanza la lectura, entra en juego también la memoria, que ordena los mensajes recibidos de forma coherente y con sentido. Por lo tanto, cuando pretendamos dirigir la mirada del lector, debemos tener en cuenta con qué elementos está evaluando cada momento narrativo. Si nuestro relato está muy avanzado y ya conoce bien a los personajes y sus propósitos, debemos pensar que su forma de mirar estará fuertemente condicionada. No es lo mismo que llamemos la atención sobre un río en la primera página del libro, como parte de la descripción de un paisaje, que mencionarlo más adelante, cuando el protagonista tenga que cruzarlo para salvar su vida.

En este sentido, tenemos que suponer que poco a poco el lector va tomando el control. En los primeros capítulos tiene menos elementos en su poder, sabe poco de los personajes y apenas ha visto el desarrollo de un tercio de la trama. Sin embargo, cerca del final estará familiarizado con el entorno, conocerá las virtudes y miserias de cada habitante, o al menos de los principales, imaginará con bastante exactitud las consecuencias de los acontecimientos e incluso podrá predecir el desenlace de la historia sin equivocarse demasiado. Por eso debemos ser aún más cuidadosos al tratar la información cuando diseñemos las últimas escenas. Todo debe tener una buena justificación, un desarrollo incuestionable. En los primeros capítulos también, por supuesto, pero hasta que el planteamiento se desarrolle por completo pueden aparecer algunos personajes sin previo aviso o pueden darse algunas situaciones cuyas causas no sean relevantes; sin embargo, cuando el lector tenga en su memoria casi todo el trayecto, cada paso debe tener un porqué, además de una función muy clara.

Resulta paradójico pero cuanto más nos preocupamos de dirigir correctamente la mirada del lector, cuanto mejor hacemos nuestro trabajo, más poder le damos para que nos controle. Colocamos su mirada en un lugar, dejamos que lo explore minuciosamente, y cuando lo conoce bien nos dice lo que espera ver. Se adueña de la historia, o al menos dejamos que en cierto sentido así sea, lo cual es un asunto que debemos tener muy presente durante el largo proceso de construcción, con el firme propósito de no defraudarlo.

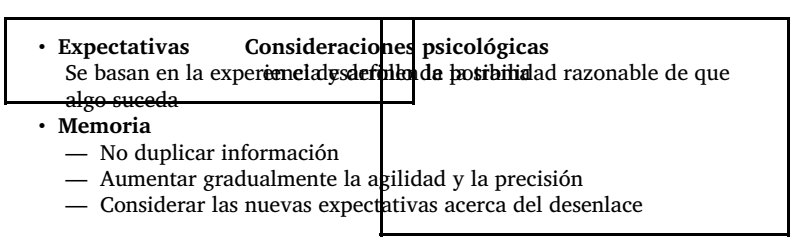
Expectativas y memoria

Cuando construyamos una historia, sobre todo si calculamos que tendrá una extensión considerable, trabajaremos constantemente con

dos importantes conceptos desde una perspectiva psicológica. De forma más o menos directa, estamos generando expectativas y alimentando la memoria del lector en todo momento, pero debemos tener en cuenta que cada fase del relato provocará un efecto muy distinto.

Una expectativa es una suposición, se basa en la experiencia, define la esperanza de conseguir algo, y gradualmente desarrolla la capacidad de predecir lo que sucederá o cómo se comportará una persona en una situación determinada. Por tanto, la presentación de nuestro relato, la parte dedicada al planteamiento, es un caldo de cultivo ideal para ella. En ese momento tenemos al lector con los ojos abiertos, con necesidad de obtener los datos necesarios para hacerse una buena composición de lugar. Quiere referencias de tiempo y espacio, quiere conocer cuanto antes nuestra propuesta narrativa y, sobre todo, está deseando que llegue el momento de poder participar.

Cuando el lector tiene suficientes datos entre las manos, es decir, cuando empieza a intervenir la memoria, empieza a jugar. Hay que entender la expectativa como un factor vivo en constante transformación, que se genera con algunos datos precisos, se alimenta de la información implícita con extrema voracidad y se refuerza considerando las posibilidades de resolución en el futuro. Es decir, cuando la lectura avanza se hacen elucubraciones de todo tipo; qué sucederá con tal o cual personaje, cuándo se resolverá cierta cuestión, qué pasará con esa escena…, y dicha intervención de la memoria, que se vuelve determinante en el último tercio de la trama, hace que tengamos que considerar tres prioridades: que no haya información duplicada, ya que el lector lo verá como un refuerzo innecesario y bastante molesto; que el texto gane cada vez más agilidad y precisión, debido a que la tensión y las ganas de conocer el desenlace van en aumento y, por tanto, hay menos paciencia para recibir reflexiones pausadas o largas descripciones; y, por último, que todo apunte directamente hacia la resolución, ya que el lector no dejará de hacer elucubraciones sobre un posible desenlace.



En cuanto a esta última cuestión (las elucubraciones ante el desenlace), tenemos que pensar que se trata de una consecuencia natural e inevitable en el desarrollo de la lectura, así como de cualquier otro proceso cognitivo. La información acumulada se usa

para anticipar todo lo que está por venir y, en consecuencia, para formar nuevas expectativas.

Así, un síntoma claro de que nuestro relato goza de buena salud literaria es la formación de un círculo, o una espiral, expectativas-memoria, que constantemente crece y se autoalimenta hasta la llegada del esperado desenlace final.

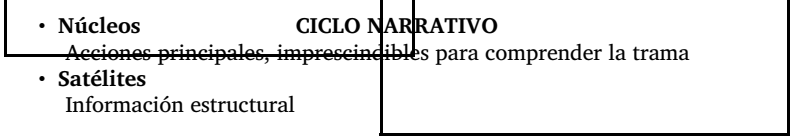
CICLO NARRATIVO

Ya que necesitamos una estructura, vamos con un esquema básico para empezar: el **ciclo narrativo.** O lo que es lo mismo, el esqueleto de nuestro relato, una síntesis de las acciones principales que nos informa de todo lo que sucede, acompañada de la información que aporta los matices y nos cuenta cómo sucede.

Vamos a dibujar antes de empezar a escribir, como si estuviésemos diseñando un mapa que nos llevará hasta el tesoro. Pero mejor será que vayamos por partes, escena por escena, para que los elementos conecten bien y podamos marcar un buen ritmo desde el principio.

Normalmente tenemos una idea aproximada de lo que queremos contar antes de decidirnos a diseñar la trama. Puede que tengamos claros los personajes, el narrador, el acto final, los escenarios principales y algunas secuencias aisladas. Lo malo es que todo eso, al sentarnos frente a la hoja en blanco, se convierte en un conjunto de piezas desordenadas que no hay manera de componer. Por lo tanto, nos toca poner en orden lo que sucederá en cada momento y para eso hay que tener clara la historia, cuanto antes, el desarrollo cronológico de los acontecimientos. A partir de ahí diseñamos la trama, es decir, buscamos la forma más eficaz de contar lo que ocurre, lo cual supone generalmente alterar la línea temporal, además de incluir segmentos anacrónicos y combinar adecuadamente las escenas, las pausas, los sumarios y las elipsis.

Cuando tengamos todo esto, toca poner en orden las escenas con todas las acciones principales que ocurrirán en ellas. A dichas acciones las llamamos **núcleos,** y aunque sean muy escuetos (Juan se levanta de la cama, marca el teléfono de su novia, sale a la calle, toma un taxi…), sin ellos el relato no se podría comprender. Por otra parte, a todo aquello que nos cuenta cómo suceden dichas acciones (Juan marca el número medio dormido, casi a oscuras, mientras piensa en los motivos de su última discusión…) lo llamamos información **satélite** (o catalítica) y es la que aporta realmente estructura, la que permite que cada escena se pueda expandir y presentar al lector con todos los detalles necesarios.



Por ejemplo, si nuestro objetivo es simplemente que el lector se entere de lo que ocurre, sin más, podríamos contar el siguiente relato solo con la información nuclear:

> Al anochecer empezó a nevar, mientras un samurái y sus hombres cortaban leña. Al terminar su tarea, se echaron los haces de leña al hombro y regresaron a la llanura.

Vale, todo claro. Aunque, afortunadamente, el autor de este texto decidió añadir algo más, la información satélite, que, a pesar de no modificar el curso de los acontecimientos (no hay más acciones en el hilo narrativo principal que las señaladas por los núcleos), aporta todos los matices necesarios para enriquecer el mensaje:

> Empezó a nevar.
>
> Hasta la caída de la tarde un sol tenue había bañado por los resquicios de las nubes el lecho de grava del río. Cuando oscureció, hubo un silencio repentino. Dos, tres copos de nieve bajaron revoloteando del cielo.
>
> Mientras el samurái y sus hombres cortaban leña, la nieve rozaba sus ropas rústicas, tocaba sus caras y sus manos y se fundía como para subrayar la brevedad de la vida. Pero como ellos siguieron atareados con sus cortas hachas, sin decir palabra, la nieve los desdeñó y se alejó hacia zonas vecinas. La niebla nocturna se extendió y se unió a la nieve, y el campo visual se volvió gris.
>
> Finalmente, el samurái y sus hombres terminaron su tarea y se echaron al hombro los haces de leña. Se preparaban para la inminente llegada del invierno. La nieve les azotó las frentes cuando emprendieron el regreso en fila india, como hormigas, volviendo sobre sus pasos a lo largo del lecho del río, hacia la llanura.
>
> *El samurái* (1980), Shusaku Endo

La diferencia está clara. Sin embargo, al plantearnos la construcción de un texto creativo, ¿es útil hacer esta distinción o resulta confusa? En realidad, todos los elementos son útiles, núcleos y satélites cumplen una función y el relato se comprende en su totalidad gracias tanto a las acciones como a los matices, sin embargo, al separar ambos conseguimos enfocar perfectamente todos los puntos principales de la narración y, sobre todo, no nos perdemos al construirla. Los núcleos, como pequeñas piedras que vamos dejando por el camino, nos indican hacia dónde tenemos que ir, señalan todos los pasos y evitan que nos quedemos estancados en alguna descripción, en un viaje a la infancia del protagonista, en una subtrama, etc. Y los satélites nos permiten desarrollar toda nuestra capacidad creativa, y en consecuencia diseñar con detalle las imágenes que el lector encontrará en el camino.

Desde la documentación a las acciones

Pero vayamos un poco más atrás. Cuando decidimos montar un relato acerca del tema elegido, ya hemos visto que iniciamos un proceso en el que se determina la voz narrativa, se crean los personajes, se visualiza la historia y se inicia una labor, generalmente bastante larga y exhaustiva, de documentación.

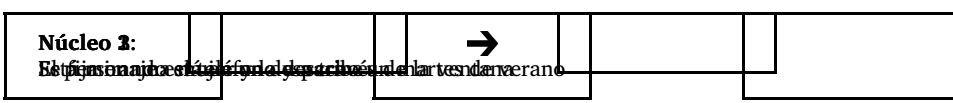
Cuando tenemos todos los datos sobre la mesa podemos experimentar una breve fase de angustia: ¿ahora qué hago con todo esto? ¿Dónde lo meto? Afortunadamente, el ciclo narrativo está para solucionar esta cuestión de forma rápida y eficaz. La línea la tenemos clara, debemos ir de la documentación a las acciones, o lo que es lo mismo, hay que traducir todos los datos a situaciones concretas, a escenas en las que los personajes se muevan con libertad y comuniquen el mensaje al lector.

Por tanto, haremos la primera relación directa: **escena-acciones.** Lo cual nos lleva a describir lo que ocurrirá en ese intervalo de tiempo y en un escenario concreto, sin entretenernos con los detalles, como hemos visto en el ejemplo anterior:

Núcleo → Núcleo → Núcleo → Núcleo → Núcleo

Cuando tengamos claro este esquema nuclear, añadimos el factor **tiempo:** ¿de qué forma quiero mostrar lo que sucede? Entonces recordamos las cuatro formas de control del tiempo (o de la velocidad): escena, pausa, sumario y elipsis, y nos ponemos a ello.

Hagámoslo con otro ejemplo. Veamos una narración en primera persona en su ciclo narrativo (solo núcleos):



La escena está clara, con todos los puntos de información que necesitamos saber. Ahora pensemos en el tiempo para desarrollar cada uno de ellos: ¿quiero contar una situación tranquila o rápida? ¿Quiero añadir alguna reflexión mientras el personaje está observando el teléfono? ¿Quiero llevar la mirada del lector hacia la mujer durante un buen rato para que se dé cuenta de que se trata de un personaje importante? Cuando tengamos resueltas estas cuestiones y algunas más, añadimos la información satélite y componemos algo así:

Era martes, una de esas tardes de verano en que la Tierra parece haberse detenido. El teléfono, sobre la mesa de mi despacho, tenía aspecto de sentirse observado. Por la ventana polvorienta de la oficina se veía un lento reguero de coches y a un puñado de buenos ciudadanos de nuestra encantadora ciudad, la mayoría hombres con sombrero, que deambulaban sin rumbo por la acera. Me fijé en una mujer que, en la esquina de Cahuenga y Hollywood, aguardaba a que cambiara la luz del semáforo. Piernas largas, una ajustada chaqueta color crema con hombreras, una falda azul marino. También lucía un sombrero,

un accesorio tan diminuto como un pajarito que se hubiera posado en un lateral de su cabello y se hubiera quedado allí alegremente. Miró hacia la izquierda, luego hacia la derecha y de nuevo hacia la izquierda —debía de haber sido una niña muy buena— y entonces cruzó la calle soleada, avanzando con elegancia sobre su propia sombra.

La rubia de ojos negros (2014), Benjamin Black

Ya lo tenemos, hemos completado el recorrido desde la fase de documentación hasta las acciones concretas, lo que sucederá en las escenas de la trama. Y como ya sabemos, las acciones mandan, así que todos los datos que por un motivo u otro se hayan quedado fuera de ellas, los que no nos hayan servido para contar lo que sucede, no nos sirven para nada.

Vemos por tanto que el ciclo narrativo es una referencia que nos resulta muy útil en muchos sentidos. En primer lugar nos ayuda a centrarnos, nos dice qué tenemos que contar exactamente y cuál es la información que tenemos que utilizar para no desviarnos. Además nos hace trabajar con el factor tiempo desde el principio, algo que, como ya sabemos, es fundamental para manejar el ritmo de la narración. Por último, nos permite equilibrar las escenas, darles a todas una extensión similar y hacer una buena composición.

DIVISIÓN EN CAPÍTULOS

El ciclo narrativo resulta muy práctico para organizar escenas, para enlazar todas ellas e incluso para segmentar, de principio a fin, el relato completo. Sin embargo, dividir la información para que el lector reciba la trama pieza a pieza, o al revés, dársela toda de forma ininterrumpida, sin separaciones de ningún tipo, puede resultar una mala idea. Si la obtiene muy poco a poco será complicado que tenga sensación de continuidad, verá muchos compartimentos pero le costará identificar el hilo conductor. Y si por el contrario la recibe de principio a fin sin una sola división, puede que necesite un respiro a mitad de camino y pierda el hilo con facilidad.

Por ese motivo, generalmente se busca la solución del término medio, la división en capítulos, aunque no debe tratarse de una regla fija que nos pueda condicionar, ya que hay muchas propuestas narrativas que prescinden de ellos (como *El otoño del patriarca,* de Gabriel García Márquez) y aun así funcionan perfectamente. Sin embargo, los criterios que determinan cuántas escenas debe contener un capítulo, cuánto debe durar en total o en qué punto debe terminar y dar paso al siguiente, son muy variados y en la práctica cada trama en cuestión requiere su solución particular.

Cortos y largos

Hay múltiples opciones, aunque para ayudarnos a elegir nos viene bien ver algunas características de las más comunes. La división en **capítulos breves** da prioridad a la **síntesis** y a la **rapidez,** sirve para acentuar ciertos efectos pretendidos por el autor, como ocurre en la novela del premio Nobel John Maxwell Coetzee, *Desgracia* (1999), que de este modo nos transmite excepcionalmente bien los contrastes en la sociedad sudafricana. Esta obra fue escrita con deliberada precisión, con frases cortas e ideas concretas que no dejan escapatoria al lector, le colocan de golpe en medio de la vida del protagonista y muestran su parte más íntima, sus virtudes y sus miserias. Si el autor hubiese decidido alargar un poco más cada capítulo e incluir más frases subordinadas, posiblemente habría transmitido un efecto muy distinto, le habría costado mucho contar al lector la vida extrema, sórdida y contradictoria del protagonista.

Al contrario de lo que pueda parecer, la agilidad del capítulo breve no es una cualidad exclusiva de la novela de finales siglo XX y del XXI, también algunos autores clásicos del XIX utilizaron este recurso con la misma finalidad. Esto se debe, fundamentalmente, a que la mayor parte de las obras que hoy conocemos en forma de grandes libros, en su tiempo fueron publicadas como folletines, por entregas, lo cual condicionaba la forma de escribir del autor, que construía textos ágiles y muy precisos. Esto no debe confundirse con superficialidad, ni mucho menos, ya que se trata de obras de gran riqueza y profundidad que simplemente, al elegir capítulos breves, resultaron más dinámicas y accesibles. Tal es el caso de *Padres e hijos* (1862), de Iván Turguéniev, o de una de las novelas más famosas de todos los tiempos, *Ana Karenina,* publicada (no completa) por la revista *El mensajero ruso* entre 1875 y 1877, antes de editarse como libro a finales de ese mismo año:

> A las once de la mañana del día siguiente, Vronski se dirigió a la estación de ferrocarril para recoger a su madre, que venía de San Petersburgo, y la primera persona con la que se topó al pie de la gran escalera fue Oblonski, cuya hermana llegaba en el mismo tren.
>
> —¡Ah, excelencia! —gritó Oblonski—. ¿A quién vienes a buscar?
>
> —A mi madre. Llega hoy de San Petersburgo —respondió Vronski con una sonrisa, como todos los que se encontraban con Oblonski. A continuación se estrecharon la mano y subieron juntos la escalera.
>
> —Te estuve esperando hasta las dos. ¿Adónde fuiste al salir de casa de los Scherbatski?
>
> —A casa —contestó Vronski—. La verdad es que me sentía tan bien después de pasar allí la velada que no me apetecía ir a ninguna parte.
>
> —Reconozco los caballos fogosos por la marca y a los jóvenes enamorados por los ojos —declamó Stepán Arkádevich, exactamente como había hecho con Levin.
>
> Vronski sonrió y dio a entender que no lo negaba, pero se apresuró a cambiar de tema.
>
> —¿Y a quién esperas tú? —preguntó.
>
> —¿Yo? A una mujer maravillosa —dijo Oblonski.
>
> —¡Vaya!

—*Honni soit qui mal y pense*! A mi hermana Ana.
—Ah, ¿la señora Karenina? —preguntó Vronski
—Seguro que la conoces.

Ana Karenina (1877), Lev Tolstói

No obstante, se trata de recursos sutiles que no siempre funcionan del mismo modo. Dividir en capítulos cortos o largos no tiene por qué condicionar un estilo ni el propósito de un texto en concreto, simplemente es una buena forma de ayudarnos a subrayar, a reforzar las sensaciones que queremos comunicar.

En la novela *La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert, encontramos un buen ejemplo del caso contrario. Flaubert utiliza **capítulos largos** para presentarnos la vida de un personaje radicalmente opuesto a los de Coetzee o Tolstói. La obra transmite una sensación de **permanencia** y **armonía** mediante la trayectoria sentimental de Frédéric, el protagonista, un camino de descubrimiento que refleja las experiencias del propio autor. Es un minucioso retrato social de la vida en París durante la revolución de 1848, que muestra el amor desde una perspectiva serena y protectora, casi mística, en una constante búsqueda de ideas elevadas a través de frases largas y párrafos cuidadosamente elaborados, construidos para trascender:

Fue como una aparición.
Ella estaba sentada, en medio del banco, sola; o al menos no vio a nadie más, en el deslumbramiento en el que le sumieron sus ojos. Al pasar él, ella levantó la cabeza; él encogió involuntariamente los hombros y, cuando se hubo alejado, se volvió para mirarla. Llevaba un gran sombrero de paja, con cintas rosa que se agitaban al viento tras ella. Sus negros cabellos, partidos en dos sobre la frente, rodeaban la punta de sus grandes cejas y descendían ciñendo amorosamente el óvalo de su rostro. Su vestido de muselina clara, salpicada de lunares, se desparramaba en numerosos pliegues. Estaba bordando algo; y su recta nariz, su mentón, toda su persona se recortaba en el aire azul de fondo.

La educación sentimental (1869), Gustave Flaubert

Si queremos permanecer en el relato, provocar que el lector lo perciba a través de todos sus sentidos, mostrar escenas que transcurran con serenidad y dejar una huella profunda en la memoria, debemos envolver cada mensaje con paciencia, sin prisa, utilizando frases largas, escenarios amplios, descripciones detalladas y, como en caso de la novela de Flaubert, los mínimos cortes posibles, es decir, capítulos largos.

De todos modos, hay que recordar que se trata de una orientación, una ayuda, nada más, porque el criterio de las divisiones (tanto en capítulos como en escenas) debe ser algo muy personal, algo que solo puede decidir quien realmente conoce la melodía interna de la historia. Por tanto, en este caso fiémonos de nuestra intuición una vez más.

Antes de terminar, vamos a ver una última cuestión muy interesante. Si la información la organizamos en dos conjuntos, ¿ambos deben coincidir? ¿Un capítulo puede durar lo mismo que una escena o debe ser un recipiente mayor que pueda contener varias? ¿Si un capítulo se compone de varias escenas, estas deben estar completas?

Aunque no haya reglas al respecto, es conveniente tratar la escena y el capítulo como piezas independientes. El lector se involucra en la trama a través de la primera, participa en la acción y vive los acontecimientos junto a los personajes, puede recorrerla paso a paso porque tiene referencias espaciales y temporales que se lo permiten. Sin embargo, en la mayoría de los casos un capítulo representa una división temática, de estructura, con un sentido más global en relación con la historia completa. Por tanto, debemos diseñar cada uno para que contenga varias escenas y así poder jugar con un recurso muy útil que nos permitirá mantener la intensidad y la continuidad de la narración: el **encabalgamiento.**

Dicho recurso consiste en terminar el capítulo a mitad de una escena, de forma que para conocer su resolución no tengamos otro remedio que pasar la página y empezar el siguiente. Sencillo pero eficaz, así aprovechamos la curiosidad del lector y evitamos que los capítulos parezcan compartimentos estancos sin conexión entre sí.

¡SIN TRAMPAS!

Cuidado con los desafíos que podamos plantear, con las complicaciones de la trama, porque tan importante es encriptar la información como revelarla. Un gran misterio tiene la ventaja de estimular excepcionalmente la imaginación del lector. No obstante, también tiene la desventaja de que exige una resolución al menos al mismo nivel. No podemos defraudar ni buscar atajos mentirosos.

Organizarnos mediante un ciclo narrativo sencillo nos resultará muy útil, no solo por todo lo mencionado hasta aquí, sino también porque los núcleos que componen cada escena deben tener una **relación causal,** no arbitraria (o accidental); es decir, que para que pueda darse un acontecimiento determinado tenemos que mostrar su causa en el núcleo precedente. Si no lo hacemos así, la estructura se derrumbará como un castillo de naipes.

¿Qué pensaríamos de una trama policial que nos lleva por un misterioso camino de asesinatos, sospechosos, persecuciones, sobornos, amores, detectives en apuros, etc., si al final se resuelve de forma totalmente fortuita? El inspector recibe un mensaje anónimo por debajo de la puerta que le dice quién es el asesino. Fin. Lo más

probable es que nos sintamos engañados, defraudados, y que no volvamos a comprar más libros de ese autor. ¿Qué esperábamos? Queríamos ver que las piezas encajaban en un armazón perfecto, comprobar que cada elemento mostrado cumplía una función y cada indicio tenía un significado que iba a ser revelado en las últimas páginas.

Volvamos a ponernos en la piel del escritor. ¿Cómo conseguimos no decepcionar al lector? Independientemente de la complejidad de la trama, de la habilidad que tengamos para jugar con la información y diseñar un puzle complejo y estimulante, tenemos que escribir con honestidad. Debemos ser fieles al pacto narrativo y no inventar soluciones inverosímiles para cada situación.

Tenemos que considerar todas las posibilidades y elegir la que mejor resuelva la situación planteada, la que consiga un efecto más dramático o acentúe mejor un pensamiento o una emoción, sin sobrepasar los límites de lo posible y sin que parezca una solución forzada o arbitraria. Resulta paradójico pero las casualidades se aceptan mucho mejor en la vida real que en la ficción. En el mundo imaginario todo tiene que estar provocado por algo, y a su vez, tiene que derivar en consecuencias previsibles. Como aquella pareja que jugaba en la playa, al anochecer, y aun bajo los efectos del alcohol, deciden darse un baño. Él se queda dormido sobre la arena pero ella se mete en el agua sin pensarlo dos veces. Hasta aquí todo normal, verosímil. También es creíble que la chica decida adentrarse un poco más en el mar para nadar libremente, sin miedo, sin sospechar lo que solo conoce el lector. No está sola, pero cuando lo descubra ya será demasiado tarde:

> La mujer continuó nadando, apartándose de la playa, deteniéndose de vez en cuando para comprobar su posición mediante las luces que brillaban en la casa. La resaca era débil, así que no se había desviado ni hacia un lado ni hacia otro. Pero estaba cansándose, así que descansó un instante, flotando, y luego se dirigió hacia la orilla.
>
> Ahora, las vibraciones eran más fuertes, y el pez reconoció en ellas una presa. Los movimientos de su cola se aceleraron, empujando el gigantesco cuerpo hacia adelante, con una velocidad que agitaba a los pequeños animales fosforescentes del agua y les hacía brillar, formando un manto de chispas sobre el pez.
>
> Este se acercó a la mujer y la rebasó, a unos tres metros y medio hacia un lado, y un par bajo la superficie. La mujer únicamente notó una ola de presión que pareció izarla en el agua para abandonarla luego. Dejó de nadar y contuvo la respiración. Al no notar nada más, volvió a iniciar su desmañado braceo.
>
> Ahora, el pez la olía, y las vibraciones, erráticas y agudas, indicaban urgencia. Comenzó a nadar en círculos más y más cerca de la superficie. Su aleta dorsal emergió, y su cola, en un movimiento de abanico, hendió el mar con un siseo. Una serie de temblores estremecieron su cuerpo.
>
> Por primera vez, la mujer sintió miedo, aunque no sabía por qué. La adrenalina a través de su tronco y miembros circuló, originando una cálida comezón y urgiéndola a nadar más deprisa. Estimó que se hallaba a cincuenta metros de la costa. Podía ver la línea de blanca espuma donde las olas rompían en la playa. Vio las luces de la casa, y durante un reconfortante momento, pensó que veía pasar a alguien por una de las ventanas.
>
> El pez estaba a unos doce metros de distancia de la mujer, a un lado, cuando viró repentinamente hacia la izquierda, se hundió totalmente bajo la superficie, y con dos rápidos golpes de cola, estuvo sobre ella.

> Al principio, la mujer pensó que se había golpeado la pierna contra una roca o un trozo de madera flotante. No hubo dolor inicial, solo un violento tirón en su pierna derecha. Tanteó para tocarse el pie, chapoteando con la pierna izquierda para mantener la cabeza en alto, hurgando en la oscuridad con su mano izquierda. No pudo hallar su pie. Palpó más arriba en su pierna, y entonces fue invadida por un acceso de náuseas y mareo. Sus dedos habían hallado un muñón de hueso y carne desgarrada. Sabía que el caliente flujo que notaba entre los dedos, en el agua gélida, era su propia sangre.
>
> *Tiburón* (1974), Peter Benchley

Cuando nos sumergimos en la lectura, cuando dejamos de ver palabras escritas y empezamos a disfrutar con una escena que transcurre paso a paso ante nuestros ojos, significa que estamos ante un trabajo bien hecho.

Puede que seamos escritores o no, pero tanto si sabemos cómo funciona la mecánica interna del relato como si no tenemos la más mínima idea, cuando dedicamos un momento tranquilo a leer un libro queremos disfrutar, estamos dispuestos a dejarnos llevar, a que nos transporte a cualquier tiempo y cualquier escenario sin que nada ni nadie nos interrumpa. Así, si las acciones están bien «cosidas», todo irá bien, veremos causas y consecuencias lógicas, pasaremos de una escena a otra con fluidez, y posiblemente después de recorrer unas cuantas páginas nos sintamos verdaderamente atrapados por la historia.

Una vez más, el tiempo se muestra como un factor fundamental para que esto suceda. Hemos aprendido a escuchar el ritmo interno del relato y a escribir con pausa, a dar a cada escena el oxígeno que necesita, pero también podemos verlo desde el otro lado y pensar en el tiempo de asimilación que necesita el lector, en lo que pasa por su cabeza cuando recibe una información determinada.

Recordemos que al leer generamos eso tan interesante y adictivo que hemos llamado «expectativas», que va en función, esencialmente, de cómo se reciba la información. Si el fragmento que acabamos de leer de Peter Benchley lo convertimos en una frase directa y resolutiva, se convertiría en algo así: «Una chica se baña en el mar de noche y un tiburón se la come». Pues vaya. Que se hubiera ido a dormir, podríamos añadir. Sin embargo, el escritor, mucho más preocupado en despertar nuestro interés que en contarnos el hecho en sí del ataque, tuvo la paciencia y la habilidad requeridas para describir una acción tras otra y montar la escena en un intervalo de tiempo concreto. Dichas acciones forman una sucesión de causas y efectos explicada mediante detalles precisos: los movimientos de la cola del tiburón, el braceo de la chica, la vista de la playa desde el mar, el momento exacto del mordisco…, logrando que el lector los vea en su mente y los encadene a la velocidad justa para disfrutar (o angustiarse) con el relato.

A veces tenemos prisa por contar algo, por terminar una secuencia

que nos parece excesivamente larga o por llegar a otro punto más emocionante, y sin darnos cuenta cometemos el error de escribir mucho más rápido de lo que el lector necesita para percibir todos los matices y toda la intensidad. En esos momentos debemos darnos un respiro y retomar el trabajo unas horas o unos días después. Las buenas historias tienen que dormir, y se construyen, como los grandes platos, a fuego lento.

10
Sintaxis

Nuestras herramientas son las palabras. Con el tiempo aprendemos a conocerlas, a utilizarlas bien y a descubrir muchas más aplicaciones de las que imaginábamos. Nos damos cuenta de que alcanzan todos los rincones de la estructura, que son capaces de mostrar cada centímetro de la piel de nuestros personajes, envuelven pensamientos, dejan fluir una emoción, se saltan las reglas establecidas por la costumbre y, sobre todo, nos dan la oportunidad de construir algo muy personal, de contar nuestra forma única de ver el mundo.

La escritura revela una identidad, muestra cómo somos sin tener que contarlo, nos eleva, nos desnuda, nos hace inaccesibles y al mismo tiempo vulnerables, a veces extremadamente frágiles y casi siempre cercanos, al alcance de quien nos mira desde el otro lado del libro. Porque lo que escribimos actúa a veces como un espejo y otras veces como una entrada, o quizá una salida, quién sabe, que nos permite acceder a un mundo en el que las palabras son las notas de una melodía universal.

A primera vista puede parecer que nuestra caja de herramientas es bastante limitada, podemos pensar que es suficiente con manejar correctamente los tiempos verbales más frecuentes, conocer un buen número de adjetivos y adverbios, y utilizar algunas de las figuras retóricas más conocidas. Sin embargo la escritura creativa nos enseña que la caja tiene un doble fondo en el que se guardan muchos más recursos de los que podamos imaginar.

Parece increíble pero los viajes en el tiempo podemos hacerlos simplemente con el cambio de un tiempo verbal; los adjetivos, según cómo los usemos, pueden construir muros infranqueables o transportarnos hacia cualquier rincón del relato; los adverbios harán que de pronto encontremos un color que no habíamos visto o que podamos escuchar una respiración, y, a veces, con una metáfora podemos leer el futuro de un personaje con solo mirarlo a los ojos.

Las palabras cambian de voz, suben el tono, cantan, atraviesan enormes distancias y se acomodan en los encuentros y en las despedidas, para que no se nos olvide que la escritura creativa va mucho más allá del papel. Si las mezclamos con verdadera intención,

podemos crear cualquier clase de ambiente. Si llegamos a entender cada uno de sus significados y todos los matices que puedan esconder, quizá descubramos que la literatura se define así, gracias a cada una de las palabras que le dan nombre.

Vamos a comprobarlo.

VERBOS

Si imaginamos nuestra caja de herramientas como un juego de rol, una aventura ambientada por ejemplo en la Tierra Media de Tolkien, llena de criaturas de todas las razas imaginables, veremos que hay varios tipos de guerreros a nuestra disposición, cada uno de ellos con atributos específicos que le hacen diestro y poderoso para unas funciones y poco útil para otras. Entre todos ellos, el verbo sería nuestro guerrero más poderoso. Es fuerte, versátil, muy rápido y tiene un elevado potencial de magia blanca. Es el favorito para ganar todas las batallas por el escenario o por el control del tiempo, aunque en las pausas (en especial las descripciones) y en los movimientos que requieren mucha sutileza y más variedad de matices, tiene poco que hacer frente a los adjetivos y los adverbios.

En primer lugar tenemos que contar con nuestros tres capitanes, los tres tiempos verbales que usaremos con más frecuencia porque cada uno de ellos domina un área específica del relato.

El primero de ellos es el **pretérito imperfecto** y su principal cualidad es el dominio del escenario. En cuanto lo utilizamos, nos traslada a un espacio, nos sitúa en el centro mismo de la escena mediante una acción en curso, no terminada:

> Aquella noche **había** algo diferente. La oscuridad **tenía** un matiz que le erizaba el vello. **Llevaban** nueve días cabalgando hacia el norte, hacia el noroeste y hacia el norte otra vez, siempre alejándose del Muro, tras la pista de unos asaltantes salvajes. Cada día había sido peor que el anterior, y aquel **era** el peor de todos. **Soplaba** un viento gélido del norte, que **hacía** que los árboles susurraran como si tuvieran vida propia.
>
> *Juego de tronos* (1996), George R. R. Martin

Aunque habitualmente asociamos los verbos al tiempo, al utilizar el pretérito imperfecto lo primero que conseguimos es que el lector se imagine en un lugar concreto (la familia estaba en el salón, el coche subía por la pendiente, llevaban nueve días cabalgando…). Antes de ver cualquier movimiento, nos situamos en el medio de un salón, en una pendiente o en un bosque, mientras transcurre la acción.

Es un tiempo verbal que da continuidad, no concluye. El viento soplaba y así podría seguir durante horas; llevaban nueve días

cabalgando y podrían continuar otros nueve más si no anunciamos algún acontecimiento. ¿Cómo presentamos dicho acontecimiento? Con nuestro segundo gran capitán, el **pretérito perfecto simple** o **indefinido.**

Al utilizarlo ya no nos ocupamos del escenario y nos trasladamos a un instante, al momento exacto en el que algo ocurre:

> Al ver que Gared no respondía, Royce se **bajó** del caballo con gesto elegante. **Ató** el corcel a una rama baja, a buena distancia de los otros caballos, y **desenvainó** la espada larga. La empuñadura refulgía con el brillo de las piedras preciosas, y la luz de la luna parecía fluir por el acero pulido. Era un arma magnífica, forjada en Castillo, y estaba nueva. Will **pensó** que nadie la había blandido jamás con ira.
>
> *Juego de tronos* (1996), George R. R. Martin

Seguimos avanzando en el relato de George R. R. Martin y una acción concreta, terminada, llama nuestra atención: Royce baja del caballo, lo ata y desenvaina su espada. ¿Y ahora qué va a pasar?, nos preguntamos, y sin darnos cuenta hemos caído en las redes del narrador.

Con el pretérito indefinido conectamos el cronómetro del relato. Una acción terminada en el pasado nos informa con precisión, nos traslada al instante en el que ese suceso tiene lugar y nos predispone a esperar que algo suceda a continuación. Si seguimos leyendo este fragmento, nos damos cuenta de que el autor recurre de nuevo al tiempo que hemos visto anteriormente, el pretérito imperfecto, para que nos fijemos una vez más en el escenario, en concreto en la espada de Royce: «La empuñadura refulgía con el brillo de las piedras preciosas, y la luz de la luna parecía fluir por el acero pulido».

¡Fantástico! La combinación de ambos tiempos verbales nos permite descubrir lo que está ocurriendo mientras vemos con todo detalle el lugar en el que ocurre. ¿Necesitamos algo más? Pues sí, nos falta al menos un elemento fundamental en la narración, y nuestro tercer capitán, el **pretérito pluscuamperfecto,** se encargará de traérnoslo:

> El hombre que vieron atado de pies y manos al muro del fortín, esperando la justicia del rey, era viejo y huesudo, poco más alto que Robb. **Había perdido** en alguna helada las dos orejas y un dedo, y vestía todo de negro, como un hermano de la Guardia de la Noche, aunque las pieles que llevaba estaban sucias y hechas jirones.
>
> *Juego de tronos* (1996), George R. R. Martin

Este tiempo verbal es dueño nada más y nada menos que de la máquina del tiempo. Si antes podíamos situarnos en un escenario y ver el instante en el que comenzaba la acción, ahora podemos trasladarnos a un pasado lejano, recoger una información determinada y regresar al plano de acción gracias al pretérito pluscuamperfecto.

Como vemos en el último corte, el hombre viejo y huesudo (rasgos físicos que descubrimos gracias al pretérito imperfecto «era») no tenía orejas, las había perdido tiempo atrás. Y gracias a este tiempo verbal (el pasado del pasado), nos imaginamos por un instante una helada, unos meses o unos años antes del tiempo del relato, en la que a dicho personaje le ocurrió tal desgracia.

Debemos tener en cuenta que nuestro narrador cuenta la historia desde algún lugar en cierto momento indefinido del futuro, por lo que se debe referir a los acontecimientos en pasado (en aquel bosque tal personaje estaba…). Así, el presente del relato lo forman el pretérito imperfecto y el indefinido, como ya hemos visto. Sin embargo, si necesitamos bucear en un tiempo anterior para rescatar cierta información relevante, tenemos que utilizar otro tiempo verbal (el pretérito pluscuamperfecto), porque de no hacerlo así el lector no podrá ubicarse bien, notará que algo no está en su sitio.

Hasta aquí los altos mandos, los verbos principales que van a vertebrar la narración y manejarán el tiempo y las distancias que el lector necesita para seguir los acontecimientos. Por supuesto hay más, mucho más, pero un escritor debe practicar sobre todo con estos tres, constantemente, hasta que los domine a la perfección y consiga obtener del texto lo que pretenda en cada momento.

Los tres capitanes son muy poderosos, pero incluso los grandes guerreros necesitan de vez en cuando un poco de ayuda para poder cumplir con su cometido. Para eso está el mago, el **presente intemporal,** el tiempo capaz de evitar la monotonía transformándose puntualmente en cualquiera de los tres, el que consigue colocar al lector más cerca del personaje y le hace caminar junto a él.

Presente intemporal

Este tiempo verbal nos coloca aquí y ahora, con todas las ventajas e inconvenientes que eso supone. No hay escapatoria, no hay forma de alejarse, tomarse un respiro o posponer el momento para más adelante. El presente llega para fijar una imagen, para asegurarse de que la vista no se acostumbró demasiado a los verbos habituales y empezó a ver con menos claridad, para limpiar una escena que puede resultar confusa con un exceso de subordinadas y tiempos verbales compuestos, para que no se nos olvide que la nota adecuada, en el instante preciso, puede convertir una buena melodía en una pieza maestra:

> La puerta que da a recepción fue entretanto empujada, entró un matrimonio con dos hijos, niño y niña, color de cera ellos, sanguíneos los padres, pero todos legítimos por las apariencias, el jefe de familia al frente, guía de la tribu, la madre guardando a los

chiquillos, que van en medio. Después apareció un hombre gordo, pesado, con una cadena de oro atravesándole el estómago, de bolsillo a bolsillo del chaleco, y luego otro hombre, flaquísimo, de corbata negra y luto en la manga, nadie más entró durante este cuarto de hora, se **oyen** los cubiertos rozando los platos, el padre de los chiquillos, imperioso, **golpea** el vaso con el cuchillo llamando al camarero, el hombre flaco, ofendido en su luto y educación, lo **mira** severamente, el gordo **mastica**, plácido. Ricardo Reis **contempla** la sopera de caldo de gallina, acabó por preferir la dieta, obedeció la sugerencia, indiferente, no porque le encontrara ventaja especial. Un repiquetear en los cristales le **advierte** que vuelve a llover.

El año de la muerte de Ricardo Reis (1984), José Saramago

La escena comienza con los habituales tiempos en pasado y las referencias que nos colocan en el escenario, en el trascurso de una acción. Sin embargo, cada vez entra más gente al comedor y llega un momento que el autor decide que tenemos que estar ahí, entre las mesas, para escuchar el sonido de los cubiertos y respirar el aroma del menú. Si nos dice que «se *oían* los cubiertos rozando los platos», nos mantiene a distancia, nos lo cuenta desde la posición alejada del narrador, pero si nos dice «se oyen», inmediatamente empezamos a escucharlos.

Buen truco, pero recordemos que se trata de un gran mago y esto ha sido solo el calentamiento, ahora viene lo mejor. El presente no actúa aquí como tal, ya que en ningún momento nos trasladamos a otro espacio temporal del relato (como ocurre con el pluscuamperfecto cuando nos lleva de viaje al pasado), actúa como disfraz del pretérito imperfecto y del indefinido. Cumple su misma función, a la que añade las ventajas propias antes mencionadas.

Así, *oyen,* se puede sustituir por *oían, golpea* por *golpeó, mira* por *miró, mastica* por *masticaba, contempla* por *contempló* y *advierte* por *advirtió,* sin que cambie el significado del texto en absoluto. Lo que ocurre es que si lo hacemos así, el texto se volverá excesivamente monótono, por mantenerse constantemente alejado del lector y por la excesiva repetición fonética.

ADJETIVOS

Seguimos buscando en nuestra caja de herramientas y al lado de los tres capitanes y el mago encontramos un ejército muy bien armado: los adjetivos, el grupo de los mercenarios. Forman un grupo muy fuerte pero totalmente anárquico, con tanta variedad de movimientos y tantos perfiles distintos que conviene solicitar sus servicios con mucha precaución.

El poder de un calificativo es tan grande que a veces se escapa a nuestro control. Puede aparecer en un texto para llenarlo de intensidad y darle un significado profundo, y también es capaz de arruinar, de un solo golpe, un párrafo bien construido. Es una herramienta a la que debemos dedicar tiempo y paciencia, sin fiarnos demasiado, sin recurrir a ella en exceso porque los mercenarios, aunque a menudo tengan esa entrada implacable en escena y parezca que nos van a hacer ganar la batalla con facilidad, nunca se sabe con certeza de qué lado están.

De hecho, como veremos enseguida, un mismo adjetivo puede cumplir una función en una frase y otra completamente distinta en la frase siguiente, lo cual, aunque pueda parecer obvio y pensemos que lo tenemos bajo control, es un peligro que tenemos que tratar de evitar.

Pero vayamos por partes, veamos dónde radica su principal peligro. Para escribir, como ya sabemos, trabajamos con imágenes, las creamos con las palabras, les damos forma, a veces las pulimos o les damos un barniz, y cuando las colocamos en el texto esperamos que logren el efecto buscado. Dichas imágenes podemos crearlas de dos maneras, con paciencia, envolviendo cada idea con esmero hasta lograr nuestro objetivo, o por la vía rápida, es decir, usando un adjetivo. Veamos un ejemplo:

> En la cama, por las mañanas, juntas las cabezas de ambos sobre la almohada, veía Charles pasar la luz del sol a través del delicado vello de sus mejillas rubias medio cubiertas por las orejeras ribeteadas de su gorro de dormir. Vistos desde tan cerca, sus ojos le parecían más grandes, sobre todo cuando, al despertar, abría y cerraba varias veces seguidas los párpados; negros en la sombra y de un azul oscuro a plena luz, parecían tener, como un esmalte, capas de colores sucesivos, más veladas las del fondo y cada vez más claras conforme se ascendía hacia su superficie. La mirada de Charles se perdía en estas profundidades, y allí se veía reflejado, pequeño, hasta los hombros, tocado con un pañuelo y con el cuello de la camisa entreabierto.
>
> *Madame Bovary* (1857), Gustave Flaubert

Al levantarse tras la noche de bodas, Charles mira a Emma totalmente enamorado, y en realidad, para que nos enteremos de eso habría bastado con un par de frases sencillas y un adjetivo contundente. Flaubert podría haberse complicado menos la vida escribiendo algo como esto: «En la cama por la mañana, Charles observaba la belleza deslumbrante de su esposa. Sonrió al verse

reflejado en sus ojos».

¿Qué ha pasado? Que después de estas dos afirmaciones sobra toda explicación. Un solo adjetivo puede llegar en un instante al destino final, y por tanto evitar que hagamos el fabuloso recorrido propuesto por el autor. Y una de las grandes virtudes de la literatura es precisamente esa, hacernos disfrutar del camino, así que vamos a tener que utilizar los adjetivos con mucha precaución, recurrir a ellos solo cuando sea necesario y asegurarnos bien de que no estropean al lector el placer de ver cómo se construye una imagen.

Adjetivos concretos y abstractos

Uno de los mejores ejercicios que podemos hacer para desarrollar un buen estilo literario es redactar con el menor uso de adjetivos posible. Puede que después de lo que hemos visto en los capítulos anteriores, sepamos ya por qué. El gran valor de la escritura creativa es su capacidad para sugerir, para estimular al lector implícito, que disfruta añadiendo todo lo que no se cuenta en el texto y califica cada elemento que aparece en la escena. Así, podemos describir un determinado ambiente para transmitir una sensación cómoda, lúgubre, tensa, serena…, mediante una narración bien construida, y dejar que el lector se sumerja en ella y la califique, o bien, colocar un potente adjetivo en la primera frase y quitarle ese placer.

La segunda opción, además de que posiblemente moleste bastante a los lectores, demuestra muy poco esfuerzo por parte del escritor. Sin duda, resulta más cómodo decir que cierto paisaje es maravilloso, en lugar de recorrer cada uno de sus rincones hasta que dicho calificativo se pueda deducir, o afirmar que una persona es elegante, en lugar de mostrar el movimiento de sus manos, el modo de abrocharse los botones de la chaqueta o la forma de acomodar su cuerpo al bajar del coche, pero si afrontamos el desafío de la escritura creativa con la idea de esforzarnos lo mínimo posible y acabar cuanto antes, más vale que nos dediquemos a otra cosa.

Esto no significa que tengamos que evitar el uso de adjetivos, sino que tenemos que aprender a elegirlos bien y a colocarlos en el lugar adecuado. Para empezar, vamos a hacer una distinción que nos resultará muy útil: adjetivos **concretos** y **abstractos.**

Los primeros suelen ser menos «peligrosos», en el sentido de que definen cualidades específicas, objetivas y no estropean una posible interpretación (un coche blanco, un cielo azul, un hombre alto…) sin embargo, los segundos tenemos que utilizarlos con mucho más cuidado porque corresponden a esa parte del texto que debe interpretar el lector (ese hombre es maravilloso, la casa es triste o,

como hemos visto en el ejemplo de *Madame Bovary*, Emma era de una belleza deslumbrante)

Toda abstracción es una interpretación subjetiva, que el buen escritor estimula mediante elementos concretos, cosas que puedan verse en un escenario. En el siguiente ejemplo, el viento, las nubes y las acciones transmiten una sensación desapacible y tensa. Podemos imaginar el semblante serio y concentrado de los personajes sin que se mencione ninguno de estos calificativos:

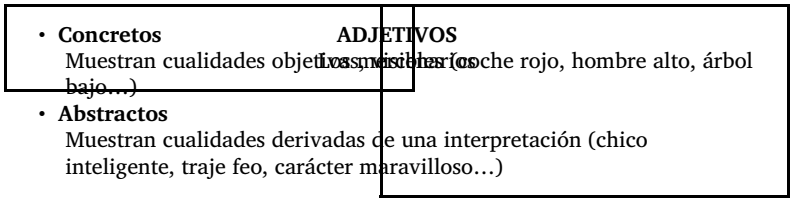
> Caminaron hacía los caballos. Soplaba el mismo viento frío y punzante que los había escoltado durante el trayecto, pero el paisaje comenzaba a cambiar, el sol se hundía tras los cerros, al pie de una montaña una imprecisa sombra disimulaba los sembríos, las nubes enroscadas en las cumbres más próximas habían adquirido el color gris oscuro de las rocas. David echó sobre sus hombros la manta que había extendido en la tierra para descansar y luego, maquinalmente, reemplazó en su revólver la bala disparada. A hurtadillas, Juan observó las manos de David cuando cargaban el arma y la arrojaban a su funda; sus dedos no parecían obedecer a una voluntad, sino actuar solos.
> —¿Seguimos? —dijo David.
> Juan asintió.
>
> *El hermano menor* (1959), Mario Vargas Llosa

También tenemos que tener en cuenta que los adjetivos se diluyen en el texto a través de la voz narrativa. No es lo mismo calificar usando la tercera persona de un narrador omnisciente que la primera de un narrador protagonista. Hay que tener muy presente la focalización, es decir, «qué ojos» están transmitiendo la escena, cómo interpretan un acontecimiento determinado:

> —Esta es nuestra casa, señorito Davy.
> Miré en todas direcciones cuanto podía abarcar en aquel desierto, por encima del mar y por la orilla; pero no conseguí descubrir ninguna casa; allí había una barcaza negra o algo parecido a una barca viejísima, alta y seca en la arena, con un tubo de hierro asomando como una chimenea, del que salía un humo tranquilo. Pero alrededor nada que pudiera parecer una casa.
> —¿No será eso? —dije—. ¿Eso que parece una barca?
> —Precisamente eso, señorito Davy —replicó Ham.
> Si hubiera sido el palacio de Aladino con todas sus maravillas, creo que no me hubiera seducido más la romántica idea de vivir en él. Tenía una puerta bellísima, abierta en un lado, y tenía techo y ventanas pequeñas; pero su mayor encanto consistía en que era un barco de verdad, que no cabía duda que había estado sobre las olas cientos de veces y que no había sido hecho para servir de morada en tierra firme. Eso era lo que más me cautivaba. Hecha para vivir en ella, quizá me hubiera parecido pequeña o incómoda o demasiado aislada; pero no habiendo sido destinada a ese uso, resultaba una morada perfecta.
>
> *David Copperfield* (1850), Charles Dickens

Cuando recibimos el relato de «primera mano», cuando lo conocemos directamente de los ojos del protagonista, toleramos mucho mejor los adjetivos abstractos, como es lógico, ya que nos está contando sus emociones sin un intermediario, sin un narrador en tercera persona. La relación es más íntima, el personaje nos deja ver

su interior con facilidad.



Saturación

Un último asunto que no podemos pasar por alto es el tema de la acumulación, el exceso de información. Al fin y al cabo un adjetivo nos cuenta algo, nos descubre una característica de forma más o menos directa y, por lo tanto, cumple una función. Así que, cuando lo usemos debemos avanzar, pasar a otra parte, porque si insistimos en el mismo punto lo más probable es que el conjunto resulte redundante y recargado.

Para describir un objeto, una habilidad o una emoción, podemos emplear tres recursos: un adjetivo, una acertada metáfora o el propio desarrollo de la narración, que sin usar ninguno de los dos elementos anteriores consiga mostrar su objetivo. Pero cuidado: ¡debemos emplear solo uno de ellos! De lo contrario estamos subrayando sin necesidad un concepto que el lector seguramente es capaz de captar de un modo más sutil.

Saturar un texto con colores brillantes no lo hace más atractivo sino que provoca una sensación incómoda, un exceso que generalmente no se recibe muy bien. Y aunque no fuera así, al margen de que haya lectores que disfruten con textos recargados, entender nuestra labor como una constante **búsqueda** nos ayuda a escribir mejor. En realidad, buscar, en su sentido más amplio, es lo que hacemos incluso desde antes de escribir la primera palabra. Buscamos ideas, personajes, un sentido personal a lo que queremos contar, datos, motivos, situaciones narrativas…, y por supuesto buscamos el mejor modo posible de contar una idea. Queremos encontrar la palabra exacta, la expresión más poderosa, la frase más sugerente (algo que por cierto ha obsesionado a grandes escritores a lo largo de la historia, como a Flaubert), y crear un estilo único, una voz extraordinaria, capaz de seducir y conmover a todos los que nos lean. Y difícilmente lo conseguiremos si creamos imágenes sobrecargadas de adjetivos, figuras retóricas y explicaciones de todo tipo, con la esperanza de que alguna consiga transmitir claramente lo que queremos decir.

Hay que asumir riesgos, buscar la expresión que más nos convenza y escribirla con decisión, y no porque sea la única posibilidad sino

porque confiamos en ella. Puede que funcione regular o extraordinariamente bien, no lo sabemos, pero ahí va nuestra propuesta narrativa que, en cualquier caso, será una propuesta valiente, una decisión que todo buen lector sabrá valorar.

ADVERBIOS

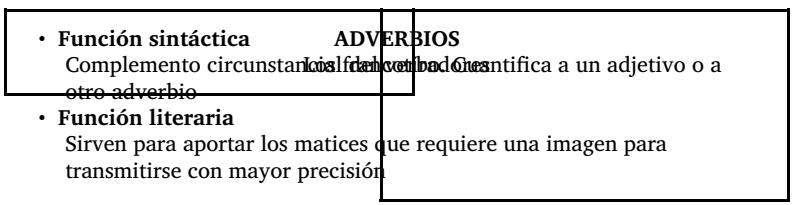
Esta herramienta es más sutil, tiene una sensibilidad especial de la que carecen las anteriores. De hecho, las acompaña para aportar los matices que necesitan. Es complemento circunstancial del verbo y cuantifica tanto al adjetivo como a otro adverbio.

Los adverbios son nuestros francotiradores. Pasan casi desapercibidos, se mueven con sigilo y pueden incluso adoptar el aspecto de un adjetivo, esperan el momento oportuno y cuando actúan transforman el texto con determinación:

> Unas ráfagas súbitas hacían volar las hojas, y las primeras gotas comenzaron a caer del cielo plomizo. Luego el viento cesó y una lluvia torrencial se abatió sobre ellos. Caminaban ahora **penosamente,** tan deprisa como podían, sobre matas de pasto, atravesando montones espesos de hojas muertas, y alrededor de ellos la lluvia crepitaba y se deslizaba corriendo por el suelo. No hablaban, pero no dejaban de mirar atrás y a los costados.
>
> *La comunidad del anillo* (1955), John R. R. Tolkien

¿Probamos a prescindir del adverbio *penosamente*? ¿Qué ocurre? Caminan bajo la lluvia, ¡pero su cansancio ha desaparecido! Se han transformado en viajeros llenos de energía que avanzan a buen ritmo al margen de las inclemencias del tiempo.

Un disparo en el centro de la diana, en el lugar preciso. Así funcionan los adverbios, con discreción y muy buena puntería, siempre listos para que los utilicemos cuando creamos conveniente. Su intervención es decisiva pero, eso sí, solo son realmente eficaces cuando actúan sobre una estructura bien diseñada. Aportan el matiz que falta, el último toque a una imagen que ha de estar construida sobre buenos cimientos.



Matices

Leer entre líneas, aportar un último toque a una composición, añadir un ingrediente secreto a nuestro plato favorito, es una cuestión de sensibilidad. Porque lanzar el texto en una dirección utilizando el tiempo verbal adecuado, y darle color con los adjetivos precisos, puede tener un efecto más evidente, como un acorde que llega con determinación y escuchamos con claridad. Sin embargo, la emoción que puedan transmitir esas mismas notas si cambiamos la tonalidad, o si apoyamos las manos sobre el piano de un modo distinto, tiene mucho que ver con la intervención sutil del adverbio.

Sin los matices se puede leer, por supuesto, y escuchar música, pero quizá no nos lleguemos a emocionar. Porque aunque la diferencia esté en unos detalles tan pequeños que casi pueden pasar desapercibidos, si los eliminamos notaremos su falta. Puede que así se defina el adverbio de un modo más literario, como aquella herramienta que apenas se hace notar pero que no podemos eliminar sin echarla de menos.

La gran virtud de un buen matiz es tener la capacidad de mantenerse oculto y al mismo tiempo cumplir a la perfección con su cometido. Como un aroma, debe estar ahí, envolviéndolo todo sin dejarse ver, con la certeza de que un buen lector lo sabrá identificar. Es una pieza a la que solo le basta aparecer una vez, y con un mínimo toque será capaz de generar cualquier ambiente.

Toda composición, literaria o no, se crea con multitud de elementos distintos, unos que delimitan las formas o los espacios, otros que transportan el mensaje principal, alguno que aporta cierto contraste y, por supuesto, los que se encargan de la iluminación. Así, cuando tenemos todo dispuesto, cuando cada mueble está en su sitio y estamos a punto de abrir la puerta para que se vea nuestro salón, solo tenemos que bajar un poco la luz, y dejar que cada forma descubra su parte más sugerente.

FIGURAS RETÓRICAS

Vamos a conocer a un buen estratega: la figura retórica o literaria. Esta herramienta nos permite alterar el uso convencional del lenguaje para conseguir un determinado efecto. Se podría considerar prácticamente un sinónimo de escritura creativa pero igual que ocurre con los adjetivos, no conviene abusar de la retórica para que nuestra melodía no se convierta en una pieza desafinada y estridente.

Las figuras retóricas pueden afectar a la forma de las palabras o a su significado, y generalmente aparecen como la solución lógica (o creativa) del escritor que busca transmitir un mensaje con su estilo personal. Habitualmente, cuando desarrollamos cualquier escena de

nuestro relato no estamos pensando en utilizar una determinada figura. Esta llega cuando tomamos la decisión de no contar las cosas de la manera habitual, cuando buscamos mentalmente un recurso que nos permita reconstruir las palabras con las connotaciones que necesitamos en ese momento.

Por tanto, casi sin darnos cuenta usamos con mucha frecuencia figuras como la **repetición,** la **elipsis,** la **subyección,** la **dilogía,** el **enálage,** el **anacoluto** o una de las más conocidas, la **metáfora.** Sin olvidar que la retórica como tal no solo se refiere a la aplicación más o menos acertada de las figuras literarias, sino que antes que eso se define como el arte de dotar al lenguaje, hablado o escrito, de eficacia para persuadir, deleitar y conmover:

> Desde ese día, escribió versos sin descanso. Fue el último y más grande prodigio del amor. Porque si hasta entonces había ignorado su pasado quizá se debiera a la poderosa inercia del presente, que lo había embaucado con la patraña de los apremios cotidianos. Pero cuando el amor convirtió la línea del tiempo en un círculo de espera, y a los días les sobraban horas, a las horas minutos y a las semanas días, y giraba en él como en un tiovivo, entonces la necesidad de un recuerdo que diese sentido a la espera lo urgió a buscar por todas partes las huellas de la amada. En aquel banco del parque solía sentarse al atardecer, en el suelo flotaban las marcas invisibles de sus pasos, en el aire persistía la música de su voz, el ímpetu de su cabellera y el olor de su piel, en el mostradorcito parecía perpetuarse la gracia de sus manos ausentes, y las novelas que ella había leído eran distintas a las otras porque sus páginas conservaban la claridad de sus ojos y el virtuosismo desdeñoso de sus dedos, y hasta lo que contaban había quedado impregnado por su presencia inagotable. De ese modo, el recuerdo de Alicia le enseñó a relacionar unas cosas con otras, y el mundo adquirió un sentido armónico y todo quedó anegado por la sustancia del amor.
>
> ¿Sería aquella la inspiración de que había hablado su abuelo? ¿Eran aquellos los primeros síntomas de la locura del afán? Gregorio lo ignoraba, como ignoró todo cuanto no fuese la fiebre de los versos. Hizo de cada carencia un logro secreto y de la soledad un instrumento de venganza. Y aunque la vida era breve, ciertamente, la poesía permitía vivirla con talante inmortal.
>
> *Juegos de la edad tardía* (1989), Luis Landero

Como podemos ver en este fragmento, el juego de la retórica permite infinidad de combinaciones posibles, y en manos hábiles puede construir textos con una musicalidad extraordinaria. En términos de técnica narrativa, ya que al leerlo se percibe algo más que la corrección gramatical o que la claridad del mensaje, se suele decir que un texto así respira bien. Algo que, por cierto, es una prosopopeya (o personificación), figura que atribuye cualidades o acciones propias de seres humanos a animales, objetos o ideas abstractas (texto que respira).

Por eso es tan importante aprender a escuchar, entrenar constantemente el oído con toda clase de melodías, ruidos, contratiempos, bases rítmicas e incluso silencios literarios, porque al escribir será bastante difícil que tengamos presentes la gran cantidad de figuras retóricas que podemos utilizar, que sepamos cuál es la más adecuada para cada momento del relato y de qué forma podemos

integrarla para que resulte lo más eficaz posible. No somos ordenadores calculando posibilidades sino escritores, y si forzamos la entrada de un recurso porque simplemente pensamos que al texto le conviene o porque creemos que así tendrá un aire más culto, solo conseguiremos un resultado rígido y postizo.

Tenemos que escribir y escuchar a partes iguales, componer canciones y cantarlas en voz alta, lanzar un mensaje y comprobar si es capaz de atravesar el párrafo sin dificultad o por el contrario se atasca en alguna parte. Y así, poco a poco iremos integrando los distintos recursos, primero una metáfora sencilla, luego una repetición, una aliteración…, para que la retórica se adapte a nuestro estilo, a nuestra pulsión narrativa, y no al revés.

Y sobre todo, decidámonos a crear, dejemos que nuestras emociones manden durante un rato y se transformen en frases capaces de construir, pensemos en dejar de pensar, escribamos para que la lectura nos regale una gran sorpresa, compongamos con libertad, porque la sintaxis no es otra cosa que una caja herramientas a nuestra disposición, nada más. Tengamos el valor de escribir y, como decía Jack Kerouac, «no pensemos más en palabras, detengámonos para ver mejor el cuadro».

Aprender a escuchar un texto
La **retórica** es el arte de dotar al lenguaje, trabajado o escrito, de eficacia para persuadir, deleitar y conmover

FIGURAS RETÓRICAS
Estrategias

La metáfora

Vamos a dedicar un tiempo a una de las figuras más utilizadas en cualquier texto de escritura creativa: la **metáfora.** Y lo primero que tendremos en cuenta es que, por ahora, vamos a necesitar dos elementos entre los que vamos a encontrar una analogía: un término real (concreto o abstracto) y un vehículo o término imaginario. ¿Nos suena de algo?

Efectivamente, es una relación similar a la que definíamos en los primeros capítulos como alegoría, que representa el funcionamiento esencial de la escritura de ficción. Asimismo, salvo que queramos distinguirlas formalmente, metáfora y comparación vienen a ser la misma figura, definida en literatura como **imagen,** un concepto que a estas alturas nos resulta muy familiar.

Si analizamos un poco más esta herramienta tan interesante, veremos que también se define como **vía de cambio semántico,** ya que al transmitir una idea mediante la semejanza de dos términos, estos llegan a intercambiar sus funciones, aunque sea de un modo simbólico («la falda de la montaña» se denomina así por su semejanza

con la prenda de vestir, pero cuando nos familiarizamos con la expresión olvidamos su origen metafórico y nos referimos a dicha parte de la montaña con ese nombre, como si fuera propio).

Veamos su aplicación en un relato:

> Prendidos ambos de nuevo por el placer que flotaba en torno a ellos en el perfume de sus besos y el recuerdo de sus caricias, se precipitaron el uno sobre el otro cerrando ya los ojos, aquellos ojos crueles que les mostraban la tribulación de sus almas; no querían verla y sobre todo él cerraba los ojos con todas sus fuerzas como un verdugo asaltado por los remordimientos y que siente que le temblará el brazo en el momento de herir a su víctima, si en lugar de imaginarla todavía excitante por su ansia y obligándole a saciarla, pudiera mirarla de frente y volver a sentir un momento su dolor.
>
> *Los placeres y los días* (1896), Marcel Proust

Puede que alguna vez queramos mostrar una escena de pasión entre dos amantes y no se nos ocurra qué recurso utilizar para darle mayor intensidad, así que será un buen momento para buscar algo de inspiración en los clásicos que, como Proust en este caso, suelen tener originales soluciones para casi todo.

Como vemos en el fragmento, gracias a una metáfora el protagonista se «transforma» en un verdugo a través de las semejanzas entre las sensaciones de la víctima y la amada. Si lo volvemos a leer con detenimiento, nos daremos cuenta de que esta figura retórica multiplica sus cualidades cuando está integrada en una construcción literaria. No es lo mismo entender su mecanismo y ver tres o cuatro ejemplos aislados, que comprobar su verdadera capacidad cuando la utilizamos en medio de una escena.

Las relaciones verdugo-amante y víctima-amada van mucho más allá de lo que significan de forma explícita. Nos trasladan a un instante pasional, muy íntimo, compuesto por emociones cruzadas y destellos en la mente del protagonista, algo realmente complicado de transmitir mediante palabras, demasiado complejo para que un solo adjetivo pudiera expresarlo o para que algunos tiempos verbales bien utilizados nos pudiesen colocar en el centro mismo de la acción y nos hiciesen sentirla a cada segundo. Sin embargo, una metáfora acertada se expande instantáneamente en todas direcciones, penetra hasta las capas profundas del texto literario y golpea con determinación la mirada del lector, a veces con tanta fuerza que su eco es lo único que recuerda al pasar la página.

LA IMPORTANCIA DE LA ESCRITURA MANUAL

Ya que estamos dispuestos a sentir la respiración de nuestro relato y a escuchar si suena bien o no, nos conviene hacer un experimento muy

interesante que quizá podamos incluir a partir de ahora en nuestra dinámica de trabajo: la **escritura manual.**

Actualmente tenemos que hablar de experimento y de que es algo que podemos añadir a nuestro trabajo diario, porque hace mucho tiempo que casi todos los escritores hemos olvidado la sensación de agarrar un bolígrafo o una pluma y sentir el contacto directo con el papel. Nos adaptamos a la tecnología, como es lógico, y pensamos que a efectos prácticos se trata del mismo procedimiento, escribir, que da lo mismo si lo hacemos mediante un ordenador, una Remington manual o una estilográfica, cuando en realidad tiene poco que ver.

Lo que llega al papel es un producto final, el resultado de una necesidad interior, una mezcla de pensamientos y emociones que se mueven a gran velocidad y tratan de ordenarse en una frase o en un párrafo. Se dice que las palabras nos pertenecen solo cuando están en la mente pero que una vez escritas quedan libres y pueden ser interpretadas de mil maneras distintas. Quizá por eso nos bloqueamos a veces, porque no encontramos un buen modo de construir, porque aquel mensaje que tratamos de poner en orden no está compuesto aún por las palabras adecuadas. Y cuando estamos frente a la pantalla del ordenador sabemos, consciente o inconscientemente, que cualquier cosa que escribamos la podremos corregir al momento, con una sola tecla, y volveremos a tener de nuevo la hoja en blanco a la espera de la siguiente versión. Sin embargo, la escritura manual nos exige que corramos más riesgos, nos avisa de que una palabra mal escrita o una frase que no nos convenza se quedarán ahí, y como mucho tendremos el recurso del tachón para tratar de ignorarlas. Incluso así, la hoja ya no estará en blanco, tendremos que continuar a partir de un intento, o varios, que no nos han convencido, tendremos que elegir mucho mejor la próxima vez, estar más concentrados, buscar lo esencial.

Escribir a mano, como la poesía, es un ensayo de precisión, una depuración del lenguaje interno hasta encontrar la expresión que realmente transmite bien nuestro pensamiento, lo que queremos dejar escrito. Quizá no sirva para escribir grandes relatos ni para presentar nuestro trabajo a una editorial pero conviene que tengamos en cuenta esta práctica como una disciplina diaria, o al menos frecuente, que nos ayude a tomar decisiones como al fin y al cabo las tomaban los grandes escritores de hace décadas, los que ahora estudiamos como autores clásicos y solo tenían un camino para construir.

Puede que escribir a mano a menudo no nos haga ser escritores más hábiles o más profundos (o puede que sí), pero vamos a ver algunos interesantes beneficios de esta práctica que quizá nos terminen de convencer.

Mayor proximidad

Tendremos un contacto directo y muy cercano con nuestra historia y, sobre todo, con los personajes. Al fin y al cabo, el teclado y la pantalla son dos intermediarios (sería excesivo definirlos como barreras) que ponen cierta distancia entre nuestro estado emocional y la escritura, algo de lo que quizá no seamos muy conscientes pero que podemos comprobar rápidamente si hacemos una descripción rápida, aunque se trate solo de rasgos físicos, sobre un papel. Veremos que la imagen en nuestra mente se construye con más precisión, más nítida, como si la estuviésemos observando de cerca.

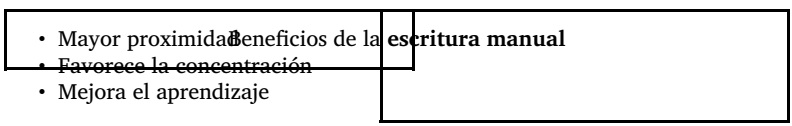
Favorece la concentración

Cuando escribimos con el ordenador hay muchos más elementos que llaman nuestra tención. En primer lugar, la escritura se desarrolla alternando la mirada constantemente entre dos puntos, la pantalla y el teclado, lo cual provoca pequeñas distracciones. Además, frente a nosotros tenemos una gran tentación de fácil acceso. Si nos atascamos en nuestro relato, con un solo movimiento de ratón podemos acceder a internet para hacer una búsqueda rápida, chatear, ver algún vídeo o dejar un mensaje en nuestra red social favorita.

Mejora el aprendizaje

Cuando llega el momento de estudiar, ¿quién no ha echado mano alguna vez de papel y bolígrafo para tomar notas, dibujar un esquema o hacer un garabato? Este procedimiento, que a veces hacemos de forma casi automática, es fundamental para mejorar el proceso de aprendizaje, esencialmente porque estimula el sistema de activación reticular.

Dicho sistema actúa integrando la información proveniente de los sentidos con la de la corteza cerebral, es decir, conecta percepción y memoria en el constante proceso de aprendizaje, tanto para la recepción e interpretación de estímulos nuevos como para el refuerzo de los conceptos aprendidos. Es decir, se comprende y se fija mucho mejor una idea cuando la escribimos a mano (o la asociamos a un símbolo o una abreviatura) después de leerla o de que nos la cuenten.



Además de lo dicho, desde el punto de vista de nuestra formación como escritores tenemos que recordar que una de las habilidades que más nos interesa desarrollar es la de explicar cómo suceden las cosas. Esto parece obvio pero con frecuencia resumimos en exceso, nos preocupamos más de lo que tenemos que contar, de hacer una síntesis directa y rápida, que de todas las pequeñas partes en las que se divide dicho mensaje.

En la escritura creativa, sobre todo cuando vamos a mostrar una escena, es fundamental dominar el arte de la composición, avanzar paso a paso por cada elemento hasta llegar, sin prisa, a la idea global. Para eso, escribir a mano resulta de gran ayuda, nos obliga a seguir el trazo de cada letra, y aunque nos dedicásemos a escribir la misma frase constantemente, lo haríamos de forma distinta cada vez, con una caligrafía más gruesa o más fina en algunas letras, con mayor o menor distancia entre ellas, etc.

Muy sutil, sin duda, pero hagamos la prueba y tratemos de notar la diferencia. Escribamos algo sencillo con el ordenador, varias veces. Después utilicemos las teclas de cortar y pegar para repetir la frase a lo largo de toda la página, y por último, construyamos la misma frase mediante la escritura manual, también unas cuantas veces. Seguramente nos sorprendamos de lo distintas que son las imágenes que se forman en nuestra mente en el desarrollo de los tres procesos.

11
Personajes (II). El mundo fantástico

Seguramente el momento cumbre de la creación literaria, y al mismo tiempo el mayor desafío al que nos podemos enfrentar, es el de la construcción de una identidad. Y no solo porque seamos capaces de crear a los habitantes de nuestros relatos, con su voz, su pasado, sus propósitos, sus virtudes, sus pecados y sus contradicciones, también porque cada uno de ellos, de algún modo, nos representa. Puede que nuestro personaje principal encarne el prototipo de vida que siempre hemos querido tener, puede que sea el héroe que se arriesga, que vence todas las dificultades y jamás desfallece en la búsqueda del amor o de la cámara del tesoro, o quizá sea un *alterego* desconocido, un espejo de todo aquello que nos cuesta mirar, de algunos valores recién aprendidos, de todo lo bueno y lo malo, aciertos y errores, que nos define.

En cualquier caso, el gran reto de la creatividad es afrontar un proyecto de vida. ¿Imaginaria? Quizá, pero en muchos sentidos tan real como la que podamos tener fuera del libro. Un proyecto que construye personajes a veces tan auténticos que no solo representan a su autor, sobreviven a él, le trascienden, y a menudo son recordados durante siglos.

Un buen personaje, en el mismo momento de ser creado va a buscar directamente al lector, no espera a que alguien se dé cuenta de su presencia, no se dedica a deambular por un escenario sin saber qué hacer, sino que pide ser escuchado, quiere una oportunidad para dejar su huella en el relato aunque no se trate del protagonista. Si todo lo que aparece en la narración cumple una función determinada, si todo se muestra por algún motivo, como vimos con el asunto del clavo de Chéjov, con más razón aún cada personaje reivindica su espacio, el dominio del hilo narrativo si se trata del actor principal, o su minuto de gloria, al menos, si se trata de un figurante que solo vemos en un par de escenas.

Si cada personaje aparece por alguna razón, empecemos por ahí, veamos qué motivaciones definen un carácter y hasta qué punto podemos identificar a cada habitante de la novela por sus acciones.

ROLES Y CARACTERIZACIÓN

En un texto de ficción podemos decir que cada personaje es lo que hace, sus actos lo definen con mucha más precisión y profundidad que todo lo que nos pueda contar o que cualquier descripción física o psicológica que pueda hacer de ellos el narrador.

No olvidemos que el motor narrativo es el propósito y que este nace del conflicto generado por un determinado acontecimiento. Por lo tanto, el comportamiento y las decisiones dibujarán un perfil que enseguida mostrará el grado de compromiso de cada personaje con su objetivo, y dejarán claro al lector de quién se trata y qué pueden esperar de él en el desarrollo de la trama.

Acontecimiento → Conflicto → Propósito → Compromiso

Un personaje desempeña un papel, cumple con un rol muy concreto, lo cual no significa que deba posicionarse en un extremo arquetípico que condicione la credibilidad de toda la historia. Al contrario, debe hacer evidente el conflicto, esa lucha interna que todos tenemos al afrontar una decisión importante, debe mostrar la disyuntiva que a veces coloca al límite y hace que las virtudes y las miserias se mezclen en un continuo juego de contrastes, tan verosímil y tan intenso que resulte absolutamente convincente para el lector.

Un rol bien asignado, además de lo dicho debe ser lo más versátil posible, debe ser capaz de adaptarse a cualquier situación que pueda plantearse en la trama sin perder de vista su identidad. Esto significa que un asesino, por ejemplo, un personaje cuyo objetivo sea encontrar a otro y acabar con él, no mostrará siempre su lado frío y despiadado, también tendrá sus momentos de duda, pasará miedo, será frágil quizá en presencia de un familiar, e incluso podrá transformar su opinión, sus ideales o su objetivo inicial si alguna circunstancia lo predispone a ello.

Al final se trata de convencer y para ello, sin duda alguna, no nos sirven los buenos ni los malos sino aquellos personajes que logremos humanizar. Nuestra creación más frágil, más capaz, contradictoria e imprevisible será el auténtico centro del relato. Algo que conseguiremos poco a poco, en un trabajo de elaboración por capas que irán superponiendo rasgos y características hasta revelar un resultado sólido y bien asentado. En este sentido, el término frágil no se refiere a falta de consistencia sino a permeabilidad, a la capacidad de un perfil de mostrarse vulnerable, de involucrarse emocionalmente en la historia y dejar sus sentimientos al alcance del lector.

Para conseguirlo, vamos a ver unas cuantas **técnicas de**

caracterización y algunos ejemplos que nos darán una idea de los recursos que mejor funcionan.

Descripción directa

La primera tentación que podemos tener al presentar un personaje es hacerlo mediante una detallada descripción física. Sin duda es el recurso más frecuente, el que más hemos visto en todos los relatos que hayamos podido leer. Sin embargo, ya que nos hemos propuesto escribir una historia bien construida, debemos preguntarnos si siempre es oportuno hacerlo de ese modo.

Recordemos que todo elemento debe cumplir una función, está contado por algún motivo y llega al lector través de una perspectiva. Esto se aplica a todo lo que queramos describir, tanto si se trata de un escenario o un personaje, o de algo abstracto como un pensamiento, una emoción, un sueño… Por tanto, cuando nos dispongamos a presentar a nuestro protagonista mediante una descripción física vamos a asegurarnos de que haya una causa que lo justifique: otro personaje lo descubre al entrar en un local, ve su imagen en un espejo y siente que los años han pasado deprisa, alguien lo reconoce, o lo describe enamorado (como veíamos en el capítulo anterior con el fragmento de *Madame Bovary*), etc.

> Belli no tuvo más remedio que desabrocharse el abrigo y buscar un reloj de oro sepultado en un bolsillo del chaleco. Mientras tanto examinó a fondo a la mujer, sin dejar un detalle suelto. De niña debía de haber sido rubia, su pigmentación general así lo sugería: el lustre limpio de su piel escandinava, sus mejillas macizas, arreboladas de salud campesina, y el azul de sus ojos cordiales, unos ojos tan sinceros que resultaban atractivos a pesar de las gafas de plata fina que los rodeaban; pero el pelo en sí, lo que alcanzaba a verse por debajo de un sombrero de fieltro insulso, eran unos rizos sin gracia, ondulados por la permanente, y de ningún tono especial. Era un poco más alta que Belli, que medía uno setenta con ayuda de zapatos realzados, y puede que pesara más; en todo caso no creía que a ella le hiciera mucha gracia subirse a una báscula. Sus manos: manos de cocina; y las uñas: no solo mordisqueadas, sino pintadas con una laca nacarada y extrañamente fosforescente. Llevaba un feo abrigo marrón y un feo bolso negro.
>
> *En la antesala del paraíso* (1960), Truman Capote

La descripción directa es un recurso muy útil no solo para las presentaciones, también para cualquier momento del relato en el que queramos llamar la atención sobre un acontecimiento, que podemos subrayar si el protagonista reacciona moviendo las manos de una forma concreta, expresando algo con los ojos, con un gesto característico, etc.

Caracterizar directamente es colocar al protagonista en un entorno y mostrar cómo se adapta a él, describir rasgos físicos y emocionales que por sí mismos sean capaces de contar parte de la historia. Sin caer

en el estereotipo (no todos los piratas tienen cicatrices en la mejilla ni todos los detectives gabardina) debemos tener en cuenta que estamos presentando a alguien en un contexto determinado, en un momento de su vida, por una razón, sea la que sea, y esto le otorga unos atributos específicos y únicos que lo distinguen de todos los demás.

Por mención directa o indirecta

Otra forma de caracterizar un personaje es hacer que otros hablen de él sin que esté presente. Este recurso es más potente de lo que pueda parecer ya que no solo estamos mostrando a alguien sino que lo hacemos a través de cómo lo consideran los demás, si lo respetan, lo admiran, lo temen…, lo cual le permite intervenir en la trama incluso en las escenas en las que no aparece.

Todo gran personaje conserva su espacio y en muchas ocasiones su protagonismo directo es mínimo, apenas necesita intervenir en las escenas para condicionar el desarrollo de la trama. En el relato del doctor Jekyll y míster Hyde, seguimos casi todo el tiempo los pasos del abogado Gabriel Utterson, que investiga el extraño comportamiento de su amigo Jekyll sin que este aparezca por ningún lado, como vemos en este fragmento de su conversación con el doctor Hastie Lanyon:

> Después de charlar un rato, el abogado sacó a colación el asunto que tan desagradablemente le preocupaba.
> —Creo, Lanyon —dijo—, que tú y yo debemos de ser los dos amigos más antiguos de Henry Jekyll.
> —¡Ojalá no lo fuésemos tanto! —se rio el doctor Lanyon—. Aunque supongo que lo somos. ¿Por qué lo dices? Últimamente lo veo muy poco.
> —¿Ah, sí? —respondió Utterson—. Pensaba que teníais cosas en común.
> —Y las teníamos —replicó él—, pero hace más de diez años que Henry Jekyll se volvió demasiado fantasioso para mi gusto. Empezó a torcerse, digamos intelectualmente; y, aunque, por supuesto, seguí interesándome por él, en nombre de los viejos tiempos como suele decirse, lo he visto y lo veo poquísimo.
>
> *El doctor Jekyll y míster Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson

El misterioso doctor no está pero nadie pone en duda que se trata del actor principal. Utterson y Lanyon se refieren a él con preocupación, consiguen centrar la atención del lector en alguien que no participa en la escena pero que claramente condiciona la vida de ambos. El relato, y con él las decisiones que toma Utterson, gira en torno a Jekyll, así que no es necesario verlo aparecer demasiadas veces para que se identifique claramente como protagonista.

Como explican y ponen en práctica algunos grandes autores, como Faulkner o Hemingway, narrar por omisión es un recurso extraordinariamente potente, sutil y muy eficaz. Y puede referirse al

modo de esconder un dato concreto o a la habilidad que desarrolla un escritor para evitar la participación directa del personaje central hasta el momento oportuno. Por el comportamiento y las conversaciones de los demás, se deduce de forma implícita su personalidad, su lucha interna e incluso sus rasgos físicos; se genera tal expectación que cuando aparece, un simple gesto basta para recordarlo durante el resto del relato.

Jekyll nos dejó algo más que eso, una confesión que nos hizo recordarlo mucho más allá de la última página del libro:

> Fue por tanto la naturaleza exigente de mis aspiraciones y no una particular degradación de mis defectos lo que me convirtió en lo que era y lo que separó en mí, con una zanja más profunda que en la mayoría de las personas, esas dos regiones del bien y el mal que dividen y componen la doble naturaleza del hombre […].
>
> Cada día que pasaba, ambas partes de mi inteligencia, la moral y la intelectual, se iban acercando más a esa verdad cuyo parcial descubrimiento me ha llevado a esta desastrosa destrucción: que el hombre en realidad no es uno, sino dos. Y digo dos, porque mis conocimientos no van más allá de ese punto. Otros vendrán que irán más lejos, y me atrevo a aventurar que acabará teniéndose al hombre por una mera comunidad de ciudadanos múltiples, independientes y heterogéneos. Por mi parte, la naturaleza de mi vida me empujaba de modo infalible en una única dirección. Y fue en mi propia persona, y en el ámbito de lo moral, donde reparé en la completa y primitiva dualidad del hombre y comprendí que, de las dos naturalezas que pugnaban en mi conciencia, sí podía decirse con razón que una de ellas era la mía, era precisamente porque, en el fondo, lo eran las dos […].
>
> Todo tiene un fin, hasta la medida más amplia acaba por llenarse, y esa breve concesión a mi maldad acabó destruyendo el equilibrio de mi alma.
>
> *El doctor Jekyll y míster Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson

Por nivel de participación en las escenas

Una descripción oportuna no basta para perfilar un buen personaje, debemos vincularlo a la acción lo máximo posible. Todo lo que ocurra puede estar provocado por él, o bien, puede afectarle de forma más o menos directa, así sabremos que la trama, en su conjunto, se mueve en dirección a su propósito principal (en el caso de que se trate del personaje protagonista), independientemente de que se crucen algunas subtramas o se muestren los deseos e intenciones de los demás habitantes.

Además de que aparezca en las escenas, debemos mostrar cómo le afecta lo que está ocurriendo, cuál es su reacción emocional, porque esa será una de las claves para vincularlo al lector, para que pueda identificarse con su forma de vivir un acontecimiento.

Ana Ozores, la esposa tímida y sensible de don Víctor Quintanar, coprotagoniza una de las novelas más importantes de la literatura española decimonónica, *La Regenta*, en la que encontramos un retrato de la sociedad española de la Restauración y todas sus miserias. La decadencia, la moral opresiva y la hipocresía chocan frontalmente con

la personalidad idealista y soñadora de Ana Ozores:

> Petra, temblando de frío, con los brazos cruzados, unos blanquísimos brazos bien torneados, se retiró discretamente, pero se quedó en la sala contigua esperando órdenes.
>
> Ana se empeñó en que Quintanar —casi siempre le llamaba así— bebiese aquella poca tila que quedaba en la taza. ¡Pero si don Víctor no creía en los nervios! ¡Si estaba sereno! Muerto de sueño, pero tranquilo. «No importaba. Era un capricho. No lo conocía él, pero se había asustado».
>
> —Que no, hija mía; que te juro…
>
> —Que sí, que sí… Don Víctor tomó tila y acto continuo bostezó enérgicamente.
>
> —¿Tienes frío?
>
> —¡Frío yo!
>
> Y pensó que dentro de tres horas, antes de amanecer, saldría con gran sigilo por la puerta del parque —la huerta de los Ozores—. Entonces sí que haría frío, sobre todo, cuando llegaran al Montico, él y su querido Frígilis, su Pílades cinegético, como le llamaba.
>
> Iban de caza; una caza prohibida, a tales horas, por la Regenta. Anita no dejó a Víctor tan pronto como él quisiera. Estaba muy habladora su querida mujercita. Le recordó mil episodios de la vida conyugal siempre tranquila y armoniosa.
>
> […]
>
> Ana veía en los pormenores de la vida de beata mil motivos de repugnancia; pero prefería apartar de ellos la atención: no dejaba que el espíritu de contradicción buscase las debilidades, las groserías, las miserias de aquella devoción exterior y bullanguera. No quería censurar, no quería ver.
>
> Pero a sí misma se comparaba al cadáver del Cid venciendo moros. No era ella, era su cuerpo el que llevaban de iglesia en iglesia.
>
> Y volvió la inquietud honda y sorda a minar su alma. Esperaba ya otra época de luchas interiores, de aridez y rebelión.
>
> *La Regenta* (1885), Leopoldo Alas «Clarín»

El lector sigue la trama a través del ritmo emocional marcado por Ana Ozores, observa sus reacciones y espera que tome alguna decisión. Es decir, la ciudad, los elementos de cada escenario y el resto de personajes tendrán más o menos consistencia en función de cómo los interprete ella, que mostrará lo que suceda como algo importante o, por el contrario, como un acontecimiento intrascendente, y desarrollará la historia a través de su compromiso con las personas que tiene a su cargo, o bien, mediante su relación personal con algún personaje en concreto.

Por el vínculo con otros personajes

En relación con el punto anterior, cuando el personaje se involucra en los acontecimientos también se vincula con más o menos fuerza al resto de habitantes. Desde luego, si queremos componer un perfil creíble y profundo no podemos pensar en un diseño impermeable, que vaya directamente hacia sus objetivos y no se relacione de alguna forma con los demás.

Una caracterización muy eficaz de la literatura contemporánea es sin duda la de Ichabod Crane, el peculiar personaje creado por Washington Irving en su relato *La leyenda de Sleepy Hollow*

(literalmente 'Valle Dormido'). Está muy bien dibujada su función en el relato (maestro de escuela), así como las relaciones con el resto de personajes e incluso con los elementos que decoran cada escenario:

> Cuando Ichabod Crane entró en la casa quedó definitivamente conquistado. Era uno de esos espaciosos hogares aldeanos, construido en el estilo de los primeros colonos holandeses. El techo se prolongaba más allá de los muros, formando una especie de galería, a lo largo del frente de la casa, que podía cerrarse en caso de mal tiempo. Allí se encontraban guadañas, arreos de montar y diversos instrumentos agrícolas, así como redes para pescar en el río cercano. A lo largo del muro había bancos, que se utilizaban solo en verano. En un rincón se encontraba una rueca y en otro una máquina para batir manteca, lo que demuestra los diversos usos a que se destinaba aquel porche. De aquí el admirado Crane pasó al vestíbulo que formaba el centro de la casa y que era el lugar de residencia habitual. […]. En un armario acristalado relucían hileras de fina porcelana. En un rincón había un fardo de lana, listo para hilar; en otro, el lino esperaba lo mismo. Ristras de mazorcas de maíz, manzanas y melocotones secos, alternadas con otras ristras de pimientos, colgaban de los muros. Una puerta entreabierta le permitió observar la sala de las visitas, donde las sillas y los muebles de caoba brillaban como espejos. Decoraban la habitación cenefas de yeso con motivos de naranjas y diversas conchas marinas; en el centro de la estancia colgaba un gran huevo de avestruz y un mueble esquinero mostraba tesoros de plata vieja y rica porcelana. […]
>
> Desde el mismo momento en que Crane puso sus ojos sobre estas maravillas terminó la paz de su espíritu, y tuvo como principal objetivo ganarse el afecto de la hija única de Van Tassel. […]
>
> *La leyenda del valle dormido* (1820), Washington Irving

El protagonista admira especialmente a Katrina Van Tassel, la joven de la que está enamorado, pero de una u otra forma está vinculado a casi todas las personas del pueblo, algo que el autor se preocupa de mostrar tanto en los momentos clave como en otros menos trascendentes:

> Crane se enorgullecía tanto de su habilidad como bailarín como de su arte para el canto. Ni un hueso, ni un solo músculo de su cuerpo, permanecían quietos cuando bailaba. Cualquiera que viese cómo movía su osamenta podía llegar a pensar que tenía ante sí al mismísimo san Vito, bendito patrón de los bailarines. Sus contorsiones eran la admiración de los negros de todo tipo y condición que, llegados de las granjas próximas, se agolpaban fuera, frente a la puerta y las ventanas de la sala, para contemplar el espectáculo. En sus alegres rostros negros el blanco de sus ojos giraba, siguiendo los descoyuntados movimientos del danzarín, mientras sus bocas mostraban, riendo de oreja a oreja, brillantes hileras de blanco marfil. ¿Cómo podía mostrarse aquel severo maestro, azote de chiquillos, tan alegre y animado? Katrina Van Tassel, la dueña de sus pensamientos, bailaba junto a él y sonreía encantadoramente a todos los galanteos del profesor; mientras Brom Bones, consumido de rencor y de celos, rumiaba en un rincón.
>
> Cuando terminó el baile, Crane se acercó a un grupo de gente de edad madura que, junto a Van Tassel, fumaban en el porche, charlando sobre tiempos pasados y contando largas historias sobre la guerra.
>
> *La leyenda del valle dormido* (1820), Washington Irving

Por su comportamiento habitual

Por último, no podemos olvidar que la vida de un personaje durante el tiempo que dura el relato no solo se compone de acciones

extraordinarias y reflexiones profundas, también muestra un patrón de conducta frecuente que ayuda mucho a definir su carácter.

Al lector le gusta sorprenderse pero también disfruta cuando puede predecir el comportamiento del protagonista, cuando empieza a conocer sus gustos, sus manías, sus puntos fuertes y débiles, y en una situación determinada es capaz de adelantarse a lo que va a suceder.

El excéntrico y divertido personaje Arturo Bandini, creado por el escritor estadounidense John Fante, narra en primera persona sus accidentados inicios como escritor a través de una personalidad rebelde y controvertida, con constantes cambios de ánimo, comportamiento compulsivo y una ficticia crueldad que esconde a un adolescente inseguro, orgulloso y extremadamente sensible. Lo conocemos de ese modo, lo identificamos, por eso nos resultan tan divertidas las escenas en las que juega a hacerse el duro, porque sabemos que no es así en realidad, utiliza esa fachada como escudo tras la que se esconde su naturaleza noble y comprometida:

> No se acercaba a mi mesa, pero me sentía contento. No vengas en seguida, Camila; deja que esté un rato solo para acostumbrarme a este insólito entusiasmo; permíteme estar solo mientras viajo con la cabeza por el encanto infinito de tu gloria radiante; déjame solo un ratito nada más para desear y soñar con los ojos bien abiertos.
>
> Vino por fin con una taza de café en la bandeja. El mismo café, la misma taza parduzca y desportillada. Se acercó con los ojos más negros y dilatados que nunca, con paso quedo, con sonrisa intrigante, y el corazón se me puso a latir con tanta fuerza que pensé que iba a desmayarme. Cuando estuvo a mi lado, noté el ligero perfume de su sudor junto con el olor penetrante y limpio del uniforme almidonado. El olor me dominó, me volvió idiota y me puse a respirar por la boca para eludirlo. Me sonrió para darme a entender que quitaba importancia al café derramado la noche anterior; más aún, me dio la sensación de que le había gustado el episodio, de que se alegraba y me lo agradecía.
>
> —No sabía que tuvieras pecas —me dijo.
>
> —Te aseguro que no significan nada para mí —le dije.
>
> —Lamento lo del café —dijo—. Todo el mundo pide aquí cerveza. No nos suelen pedir café.
>
> —No me extraña. Es una auténtica porquería. Yo también tomaría cerveza si me lo pudiera permitir.
>
> Me señaló la mano con un lápiz.
>
> —Te muerdes las uñas —dijo—. No deberías hacerlo.
>
> Me metí las manos en los bolsillos.
>
> —¿Quién eres tú para decirme lo que debo hacer?

Pregúntale al polvo (1939), John Fante

Cuando un personaje nos deja ver su comportamiento habitual se convierte en alguien cercano, accesible, en alguien que de algún modo nos elige como confidentes. Porque sabemos que está ahí, que protagoniza una historia que nos interesa desde el principio, que nos mantiene atentos y que nos tiene en cuenta desde la primera escena, pero quién sabe si también él, aunque no lo confiese, advierte nuestra presencia.

- Descripción directa Técnicas de **caracterización**
- ~~Mención directa o indirecta~~

- Nivel de participación en las escenas
- Vínculo con otros personajes
- Comportamiento habitual

Como podemos comprobar, una buena caracterización se consigue fundamentalmente a través de las acciones, mediante el vínculo (o el compromiso) del personaje principal con la trama. Mucho más eficaz que describir sus manos es mostrar cómo las usa, igual que el color o la forma de sus ojos no es algo tan relevante como lo que esté mirando y, sobre todo, lo que pueda sentir o pensar en ese momento.

BUENOS Y MALOS. EL ESTEREOTIPO

Vamos con uno de los errores que se comete con más frecuencia en un primer proyecto, confundir un perfil bien definido con un modelo de conducta ideal, es decir, un estereotipo.

Caracterizar requiere tiempo, además de observación y muchas horas de escucha, como ya hemos visto, sobre todo para no caer en el camino fácil de los tópicos, las características rápidamente reconocibles que definen a un personaje como un modelo de bondad, de maldad, de destreza, etc., convirtiéndolo en una caricatura que podría encajar bien en algún género de animación o de cómic, pero que no tiene ningún sentido en nuestro relato.

Otra cuestión es que cada perfil se construya en función de un modelo arquetípico que lo represente, que le sirva de referencia, para lo cual tendremos que decidir previamente qué clase de personaje necesitamos y cuál será su principal cometido en la trama. Si queremos caracterizar a un protagonista valiente, audaz, capaz de superar cualquier obstáculo por lograr su objetivo y que a pesar de tener todo tipo de tentaciones logre vencerlas con nobleza y fuerza de voluntad, sabemos que tendremos como modelo el arquetipo del héroe. Sin embargo, debe ser un héroe «humanizado», con errores, miedos, debilidades y un comportamiento a veces contradictorio que resulte totalmente verosímil al lector.

Por lo tanto, contamos con las imágenes arquetípicas porque son nuestra referencia, pero no trasladamos sus características directamente al personaje ya que este necesita un amplio margen para forjar su carácter, para que su conducta pueda experimentar cierta evolución en una vía de largo recorrido que no se instala en ninguno de sus extremos. No hay personajes buenos o malos, no existen los héroes ni los villanos en estado puro, existen las personalidades complejas, las identidades que nacen de la experiencia, de los errores y las contradicciones, la lucha interna entre los grandes valores y las

miserias, que realmente dan sentido a cada decisión. Porque el lector se vinculará a seres de carne y hueso, creíbles, que tengan que esforzarse por conseguir lo que quieren, que a veces no tengan la fuerza suficiente, que aprendan a renunciar, que se emocionen, que se porten mal y dejen en evidencia sus debilidades, que se porten bien y muestren su coraje, y en definitiva, que sean, y parezcan, absolutamente reales.

Un personaje extraordinariamente bien construido, tratado con mucha paciencia y lleno de matices, es Julián Sorel, el hijo del carpintero de Verrières que protagoniza la famosa novela de Stendhal *Rojo y negro*.

Julián fluctúa entre extremos y contradicciones, en constante lucha por definir su propia identidad en una sociedad marcada por fuertes anclajes, por ideas preconcebidas y normas representadas por el resto de personajes que le rodean, seres deliberadamente caricaturizados, prototípicos, que cumplen esencialmente una función de contraste con su personalidad, introvertida, rebelde y en permanente crecimiento.

Su primera aparición, antes incluso de ser descrito al lector, resume muy bien su esencia, su sensibilidad, la particular y anacrónica riqueza emocional que choca frontalmente con el perfil mezquino, necio y rudo de su padre:

> Al acercarse al aserradero, el tío Sorel llamó con voz estentórea a su hijo Julián; nadie respondió. Solo vio a sus hijos mayores, especie de gigantes que, blandiendo pesadas hachas, troceaban los pinos para llevarlos luego a la sierra. Ocupados en seguir exactamente la línea negra trazada sobre la madera, no oyeron la voz de su padre. Cada hachazo arrancaba astillas enormes. El tío Sorel se dirigió al cobertizo y buscó en vano a Julián en el sitio que le correspondía, junto a la sierra. Lo descubrió cinco o seis pies más arriba, a caballo en una de las vigas de la techumbre. En vez de vigilar atentamente el funcionamiento de todo el mecanismo, estaba leyendo. No había nada que molestara más al anciano Sorel. Hubiera acaso perdonado a Julián su desmedrada estatura, poco apropiada para trabajos rudos y tan distinta de la de sus hermanos, pero aquella manía de la lectura se le antojaba francamente odiosa: él no sabía leer.
>
> En vano llamó a Julián otras dos o tres veces. La atención que el joven prestaba a su libro le impidió, aún más que el ruido de la sierra, oír la voz tonante de su padre. Al final, Sorel, a pesar de su edad, saltó con ligereza sobre el tronco que estaba aserrando la máquina, y de allí a la viga transversal que sostenía el tejado. Un golpe violento hizo volar al arroyo el libro que Julián tenía en la mano, y un segundo golpe en la cabeza, tan violento como el primero, le hizo perder el equilibrio, y hubiera caído diez o quince pies más abajo, entre las palancas de la máquina en marcha, que lo habrían destrozado, a no ser porque su padre lo sujetó, al caer, con la mano izquierda.
>
> —¡Maldito perezoso! ¿Es que vas a estar siempre leyendo tus endemoniados libros mientras vigilas la sierra? En todo caso, léelos por la noche, cuando vas a perder el tiempo en casa del cura.
>
> Julián, aunque aturdido por la fuerza del golpe y sangrando, se acercó a su puesto oficial, junto a la sierra. Tenía los ojos llenos de lágrimas, más quizá por la pérdida de su adorado libro que por el dolor físico.
>
> *Rojo y negro* (1930), Henry Beyle «Stendhal»

Además de todos los motivos mencionados, humanizar un personaje nos permite tener la posibilidad de sorprender más fácilmente al

lector. Es lógico pensar que un perfil alejado de los estereotipos sea mucho menos previsible, y por tanto que sus actos y sus reacciones fluctúen entre un montón de posibilidades.

Un superhéroe o un supervillano tienen pocas opciones de modificar su comportamiento, de actuar de un modo distinto al esperado y así lograr un vínculo mayor con el lector. Afortunadamente, los habitantes de un relato no suelen presentar dichos caracteres extremos, sino que se muestran mucho más vulnerables, espontáneos y a veces contradictorios. Tienen la posibilidad de cambiar de opinión en el último momento, de caer en la tentación, ser impulsivos, indecisos y, por supuesto, pueden esconder grandes secretos.

PERSONAJE PROTAGONISTA

Llegó el momento. Hace tiempo tuvimos una idea (o una mezcla de imágenes cruzadas que pretendían serlo) y trabajamos en ella para convertirla en un mensaje, para darle un formato narrativo y poder contar un sentimiento, o una obsesión quizá, que probablemente llevaba varios años dando vueltas en nuestra cabeza. Y sin querer, o queriendo, sin pensar de dónde vino ni atrevernos de momento a preguntarle, llegó también él, nuestro personaje protagonista, el responsable de filtrar nuestra historia a través de sus ojos, de convertirla en un acontecimiento único para el lector, de transformar nuestros propósitos en los suyos o, mejor dicho, transformarlos hasta adueñarse totalmente de la trama y conseguir que su vida, espontánea, reciente y casi accidental, aproveche la única oportunidad que le ofrece la ficción para quedar grabado en la memoria del tiempo.

Ya vimos hace unos cuantos capítulos que no somos el narrador: tenemos que desaparecer de nuestro relato y dejar que otra voz lo cuente. Lo que quizá no sospechábamos es que además de eso también tenemos que renunciar a nuestro mundo de ficción, a todo lo que nace de nuestra imaginación y en realidad pertenece a su dueño legítimo: el protagonista.

Grandes escritores de todos los tiempos han declarado públicamente su rivalidad (a veces odio visceral) con el actor o actriz principal de su obra más famosa, la que ellos nunca eligieron como su mejor trabajo y que posiblemente, si pudieran volver atrás, nunca volverían a escribir. Flaubert dedicó varios años a Emma Bovary, hasta llegar a la desesperación en algunos capítulos, como confiesa en sus cartas, y posteriormente lamentó que su máximo reconocimiento como escritor llegase gracias a la protagonista de una obra que, en su opinión, no representa sus mejores cualidades. También Nabokov lamentaba que reconociesen sus dones fundamentalmente tras la creación de *Lolita*, e

incluso Arthur Conan Doyle, el creador de uno de los personajes más famosos de todos los tiempos, confesó que había decidido matar a Sherlock Holmes porque, simplemente, lo odiaba.

Lo cierto es que al final ganaron ellos (los buenos siempre ganan), y no hay duda de que en nuestra película particular, en este duelo de *western* en el que alguien se llevará todo el favor del público, los escritores somos los malos y los protagonistas, pues eso, los héroes. Si hay que decapitar a alguien, que sea al autor, que para eso ha escrito esta parte de la novela que no me gusta, o ha decidido no continuar con una segunda parte, o ha cometido el pecado imperdonable de matar a mi querido personaje, decisión que podría ser incluso rechazada por los lectores hasta tal punto que serían capaces de consentir una inverosímil resurrección con tal de seguir disfrutando de su actor favorito. Algo así tuvo que hacer sir Arthur Conan Doyle, que ante la presión popular (junto a la de su madre, todo sea dicho) no tuvo otro remedio que rescatar de la muerte a su famoso detective y, a su pesar, colocarlo una vez más al frente de una larga serie de casos por resolver.

Si hay personajes protagonistas, entre otras cosas es porque, lógicamente, hay también secundarios. Pero, ¿qué distingue ambos perfiles? Se han definido de muchas formas, se han hecho clasificaciones de todo tipo e incluso se han establecido varias posibilidades intermedias en función de su participación en las escenas, su influencia en el resto de personajes e incluso su trascendencia; pero antes de perdernos en minuciosas clasificaciones que podrían no resultar muy útiles, vamos a recordar nuestro concepto de profundidad.

Hasta ahora nos referíamos a las pausas, en concreto al tiempo interior, para hablar de los lugares más profundos de nuestro relato, pero también resulta muy útil entender a los personajes desde esta perspectiva. Por tanto, un personaje protagonista, también definido por algunos teóricos como «redondo» o como «sólido», es aquel que de forma explícita o implícita muestra un amplio bagaje (conjunto de conocimientos) y una larga trayectoria emocional, es decir, transmite sensación de volumen, en un sentido de amplitud e importancia, y profundidad. Sin embargo, el personaje secundario, también conocido como «transparente», es aquel que aparece para cumplir su cometido en la narración pero no deja ver más allá de su momento presente, no deja huella, no tiene apenas trascendencia ni pasado, y si hacemos mención a cualquier hecho relevante de su vida es exclusivamente porque necesitamos ese dato concreto en el desarrollo de la trama.

Cuidado, porque esto último nos puede confundir al recordar algunas de nuestras lecturas favoritas. En muchos relatos hemos visto que no solo hay un personaje protagonista rodeado de «seres

transparentes» sino que la acción gira en torno a varios perfiles interesantes, con cierta participación y profundidad. No obstante, en ese caso debemos recordar cuál es el hilo narrativo principal y darnos cuenta de que se vertebra en torno a un solo individuo y que el resto, si fuera necesario, podrían desaparecer sin alterar el significado global de la historia.

Madame Bovary se construye gracias a Emma, a pesar de que no se presenta hasta bien entrada la novela y que desaparece antes del final. Todos los personajes, incluso Charles, muestran solo la parte de su vida que los relaciona con ella (o que los dirige hacia ella), actúan cuando los necesita, como amantes, marido, padre, ayudantes, confesores…, pero no muestran nada de su vida personal que pueda referirse a una historia distinta. Igual ocurre en la novela *Rosario Tijeras*, del escritor colombiano Jorge Franco, en la que tenemos otra protagonista femenina que da sentido a toda la trama, a pesar de que en este caso no aparece directamente en ninguna escena y solo la conocemos a través de los recuerdos de Antonio, el personaje narrador:

> Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte.
>
> Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola.
>
> —Sentí un corrientazo por todo el cuerpo. Yo pensé que era el beso… —me dijo desfallecida camino al hospital.
>
> —No hablés más, Rosario —le dije, y ella apretándome la mano me pidió que no la dejara morir.
>
> —No me quiero morir, no quiero.
>
> Aunque yo la animaba con esperanzas, mi expresión no la engañaba. Aun moribunda se veía hermosa, fatalmente divina se desangraba cuando la entraron a cirugía. La velocidad de la camilla, el vaivén de la puerta y la orden estricta de una enfermera me separaron de ella.
>
> —Avísale a mi mamá —alcancé a oír.
>
> Como si yo supiera dónde vivía su madre. Nadie lo sabía, ni siquiera Emilio, que la conoció tanto y tuvo la suerte de tenerla.
>
> Lo llamé para contarle. Se quedó tan mudo que tuve que repetirle lo que yo mismo no creía, pero de tanto decírselo para sacarlo de su silencio, aterricé y entendí que Rosario se moría.
>
> —Se nos está yendo, viejo.
>
> Lo dije como si Rosario fuera de los dos, o acaso alguna vez lo fue, así hubiera sido en un desliz o en el permanente deseo de mis pensamientos.
>
> *Rosario Tijeras* (1999), Jorge Franco

La estrella elegida para protagonizar nuestra historia puede aparecer y desaparecer cuando quiera, incluso, como pasa en la novela de Jorge Franco, puede darse el capricho de no estar presente en ninguna de las escenas. Un poco raro, la verdad, porque, ¿se puede ser el actor o actriz principal sin estar? En realidad sí, lo que nos lleva a considerar un elemento nuevo, que debemos aprender a construir al mismo tiempo que diseñamos a nuestro personaje: su **círculo de influencia.**

Como nos podemos imaginar, se trata del espacio que lo rodea, que ejerce un determinado poder o control sobre el resto de los habitantes. Y da lo mismo cómo lo queramos ver, como un campo de fuerza, un aura, una zona de mando, un campo magnético…, el caso es que todo personaje protagonista debe nacer con uno. Pero que nadie se asuste, no se trata de aprender ahora a diseñar perfiles con poderes paranormales ni nada que se le parezca, es simplemente recordar algo que ya hemos aprendido: todo relato está focalizado. A través de unos ojos vemos lo que sucede y cómo sucede, y cada acción, cada movimiento y hasta cada intención se filtran a través de esa mirada. Por supuesto, son los ojos de nuestro protagonista, así que caminaremos con él, al ritmo marcado por lo que sienta, lo que piense y lo que decida.

Eso significa que todo lo demás fluye a partir de ahí, que está condicionado de forma más o menos directa por el personaje que vertebra la historia. La novela a la que pertenece el fragmento anterior, *Rosario Tijeras*, se desarrolla por completo en la sala de espera de un hospital. Como hemos visto, la protagonista está ingresada después de recibir un balazo y conocemos sus andanzas gracias a los pensamientos de Antonio. Aún no sabemos si se salvará o no, pero de momento nos vamos enterando de muchas cosas de su pasado. La mente de Antonio nos cuenta por qué le pusieron ese mote, nos habla del día en que la conoció, menciona otros hombres y mujeres relacionados con ella, confiesa que está enamorado casi desde que la vio por primera vez…, y todo se desarrolla al ritmo de sus emociones, el relato se expande y se concentra, se acelera, se detiene, a veces se arrastra, se vuelve cínico e insoportable y por momentos extremadamente sensible, pero el ritmo lo marcan única y exclusivamente los recuerdos de Rosario que Antonio tiene grabados en su mente.

No existe la perspectiva de los médicos ni de las enfermeras, no se desvía la atención ni un solo instante hacia otro lugar que el mencionado antes. No hay recuerdos del narrador testigo que pertenezcan a su vida privada, solo existen los compartidos con ella. Porque Rosario Tijeras, aunque ausente y moribunda en alguna parte que desconocemos de aquel hospital, tiene un círculo de influencia tan poderoso que no necesita otra cosa para dominar su tiempo, el de los demás y la novela entera. ¡Menuda es Rosario Tijeras!

ACTORES SECUNDARIOS

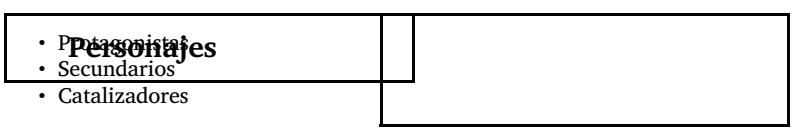
Secundario no es sinónimo de poco importante, ni mucho menos, de hecho sin ellos, sin los actores de reparto, sería imposible desarrollar

la trama. Podríamos hacer una lista interminable de los personajes no principales que han construido tramas de todo tipo en la historia de la literatura, además de los narradores testigos, por supuesto, secundarios con un papel ingrato a los que ya conocemos.

Hay toda clase de perfiles, vidas paralelas, historias alternativas, o como queramos llamarlas, en torno al personaje protagonista, sin las que este no podría sostenerse, no tendría espejo en el que mirarse, no podría avanzar ni proyectar sus pensamientos ni sus emociones y, sobre todo, no podría destacar ni cumplir su función excepcional. Porque hay que reconocer ese mérito al actor secundario, esa parte de «protagonismo en la sombra» que lo convierte en indispensable. Sin él, que cumple una labor cotidiana, de costumbre, a veces subrayada por un arquetipo y con frecuencia previsible, no sería tan importante el toque original, el alma desobediente del actor principal.

Además, un secundario, a pesar de su condición de «transparente», requiere una cuidadosa elaboración. No se trata de un simple ayudante que se puede colocar en medio del relato de cualquier manera. Para cumplir una función específica no vale cualquiera, por eso debemos elegir muy bien al escudero que acompañará al héroe, o a quien quizá se encargue de ejercer de narrador, o incluso a quien aparezca solo una vez, durante un párrafo, para realizar una tarea simple pero fundamental.

Este último es un perfil muy interesante, que en cierto sentido puede considerarse personaje secundario pero que en realidad no lo es. Nos sirve en un momento muy concreto, como llave de acceso o como enlace entre dos personajes. También puede hacer de agente para vincular un determinado acontecimiento a la trama principal, y podemos identificarlo como personaje «bisagra» o «catalizador».



Un catalizador aparenta ser la versión mínima de un papel secundario, la reducción extrema de una personalidad que simplemente aparece (a veces en muchas escenas), coloca una pieza en su sitio y se vuelve a marchar. Y decimos «aparenta» porque realmente no tiene las mismas raíces que un actor secundario, no se mueve con voluntad propia por la escena sino que espera a que alguien requiera su servicio. En el mencionado relato de Jekyll y Hyde ya conocemos al doctor protagonista, al abogado Gabriel Utterson, así como a otros secundarios como el doctor Lanyon, pero también tenemos esta caracterización de personaje bisagra en Poole, el criado del doctor Jekyll.

Poole aparece en el momento preciso, ni antes ni después, solo

cuando Utterson lo necesita para saber algo concreto de Jekyll o para acceder a su despacho. Obviamente, sin la presencia del criado habría resultado algo extraño que el abogado pudiese entrar sin problemas a la casa, además Poole se presenta como un individuo fiel, con muchos años al servicio del extraño doctor y sus palabras bastan para convencer definitivamente a Utterson de que algo extraño está ocurriendo allí. Y ya está, ahí termina su función, no necesitamos nada más de él y cuando cumple su cometido desaparece, sin huellas, sin pasado y sin interferir en el desenlace del relato.

> Era ya avanzada la tarde cuando Mr. Utterson llegó a casa del doctor Jekyll, donde Poole le admitió al punto y le condujo a través de las dependencias de servicio y del patio que antes fuera jardín hasta el edificio que se conocía indiferentemente con los nombres de laboratorio o sala de disección. El doctor había comprado la casa a los herederos de un famoso cirujano y, por encaminarse sus gustos más hacia la química que hacia la anatomía, había cambiado el destino de la construcción que se alzaba al fondo del jardín.
>
> *El doctor Jekyll y míster Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson

Un catalizador es una «herramienta» útil y oportuna que utilizan personajes protagonistas y secundarios para acceder a determinados lugares o para abrirse paso a lo largo de la trama. A veces se encarga de alguna labor, se mueve, pero es un tipo de movimiento semejante al de las figuras de las atracciones de feria, a los muñecos que dan vueltas sin descanso a un circuito cerrado mientras las personas hablan, se encuentran, se separan, se miran y pasean a su alrededor, sin apenas prestarles atención.

IDENTIDAD Y VÍNCULOS CON EL LECTOR

Y vamos finalmente con una recompensa. La difícil tarea de caracterizar tiene (menos mal) un desenlace muy reconfortante (si hacemos un buen trabajo, claro), que reparte el premio en tres frentes distintos: al autor le queda la satisfacción de haber creado algo que, peleas aparte, puede hacer que su relato trascienda más allá de lo imaginable. Al personaje, ya que le damos vida vamos a creerlo merecedor de un regalo, le toca la recompensa de la identidad, de sentirse alguien reconocible, único y posiblemente querido, más allá del universo de ficción en el que actúa. Y el lector se encuentra con un confidente inesperado, con alguien con quien se identifica, a quien exige y castiga pero posiblemente termine por admirar, por convertir en un ídolo, en su héroe personal.

Porque, la verdad, ¿qué sería de un buen relato sin una auténtica historia de amor? Amor por nuestros personajes, amor entre ellos y amor incondicional del lector por el héroe, la heroína o, por qué no,

por el villano. Sin esos vínculos, la estructura funcionará mal, por bien ensamblada que esté, resultará fría e impersonal y lo más probable es que nuestra historia caiga en el olvido con mucha rapidez.

Así que vamos a ver algunos motivos de amor (y odio), las principales causas que provocan en el lector esa conexión con los personajes tan difícil de explicar, tan parecida a un encantamiento.

La primera impresión

¿Quién dice que no existe el amor a primera vista? Presentar bien a un personaje, especialmente si se trata del protagonista, ¡es esencial! Como vimos en el primer capítulo dedicado a los actores, estos deben ir a buscar directamente al lector, no esperar a que los descubra arrinconados en cualquier parte.

Puede que una buena entrada no baste para crear un vínculo sólido y duradero pero sí será capaz de generar muchas expectativas, o al menos el interés suficiente para que el lector siga a nuestro protagonista con atención, sobre todo si conseguimos transmitir que el tiempo, durante un segundo, se ha detenido:

> Habría trigo que no sería nunca segado, árboles que no florecerían cuando volviese la primavera, y en la ladera que subía hasta el farallón, las palabras sin pronunciar, las gestas sin realizar y los bultos empapados que pregonaban el vacío y el despilfarro de la muerte.
>
> Había hombres orgullosos que aún se habían cubierto de más gloria, pero que entonces no eran más que nombres cuyo eco resonaría a través de las edades… la Brigada de Hierro, el V de New Hampshire, el I de Minnesota, el II de Massachusetts, el XVI de Maine.
>
> Y allí estaba Enoch Wallace.
>
> Aún empuñaba el mosquetón hecho pedazos y tenía ampollas en las manos. Su cara estaba tiznada de pólvora. Tenía los zapatos cubiertos de polvo y sangre reseca.
>
> Pero aún vivía.
>
> *Estación de tránsito* (1963), Clifford Simak

El momento de encontrarnos, frente a frente, con Enoch Wallace es absolutamente único. Puede que nos resulte impresionante o no, es probable que lo leamos con cierta indiferencia, con prisa o que nos pille con la mente en otra parte, pero es un instante diseñado para ser diferente, como si el relato completo fuese un producto industrial y esa pequeña pieza fuera la única confeccionada a mano.

Cuando construyamos nuestra historia debemos hacerlo así, porque de forma consciente o inconsciente el lector recordará siempre esa primera vez, o al menos permanecerá en su mente hasta que termine el libro. Y eso es algo que condicionará en cierto modo todo lo que ocurra después, especialmente todo lo que dependa de una decisión directa de nuestro protagonista.

Como es lógico, algunos autores cuidan este detalle más que otros, y seguramente tendremos en mente muchas historias en las que cada

actor principal apareció de un modo totalmente distinto. Cuando conocimos a Emma Bovary, ella ni siquiera se dio cuenta, estaba distraída mirando a través de la ventana. Cuando por fin llegó el tren en el que viajaba Ana Karenina, estábamos junto al conde Vronski deseando verla de cerca; y cuando vimos entrar a Bill Bones en la posada del Almirante Benbow, tuvimos que contener la respiración:

> Lo recuerdo como si fuera ayer, meciéndose como un navío llegó a la puerta de la posada, y tras él arrastraba, en una especie de angarillas, su cofre marino; era un viejo recio, macizo, alto, con el color de bronce viejo que los océanos dejan en la piel; su coleta embreada le caía sobre los hombros de una casaca que había sido azul; tenía las manos agrietadas y llenas de cicatrices, con uñas negras y rotas; y el sablazo que cruzaba su mejilla era como un costurón de siniestra blancura.
>
> Lo veo otra vez, mirando la ensenada y masticando un silbido; de pronto empezó a cantar aquella antigua canción marinera que después tan a menudo le escucharía: «Quince hombres en el cofre del muerto… ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Y una botella de ron!», con aquella voz cascada, que parecía afinada en las barras del cabrestante. Golpeó en la puerta con un palo, una especie de astil de bichero en que se apoyaba, y, cuando acudió mi padre, en un tono sin contemplaciones le pidió que le sirviera un vaso de ron.
>
> *La isla del tesoro* (1883), Robert Louis Stevenson

La función arquetípica

El arquetipo, la representación ideal, no debe ser un fin pero resulta muy útil como punto de referencia. Queramos o no, nuestros personajes serán juzgados, por nosotros, por otros personajes y sobre todo por el lector, y dicho juicio se hará según su forma de actuar. Serán calificados (y clasificados) como buenos, malos, nobles, infames, delicados, serenos, arrogantes, dementes, inteligentes, necios, cultos…, en relación con un modelo ideal de comportamiento.

Lógicamente, el concepto ideal del bien, el mal y otros valores, varía en función del periodo histórico, el marco cultural, la creencia religiosa, etc., y por ese motivo muchos personajes famosos de la literatura universal fueron rechazados, criticados o censurados en su tiempo y aceptados, e incluso convertidos en mitos, unas décadas después. No obstante, antes de comprobar cómo se las arreglará nuestro personaje para sobrevivir al paso del tiempo o a distintos marcos culturales, tenemos que construirlo sobre unos cimientos sólidos.

Esto significa que mucho más eficaz que la creación de un héroe, con superpoderes, sin errores, sin miedo…, será la de alguien que pretenda serlo, que dude, que tenga que hacer grandes sacrificios por alcanzar lo que quiere y a veces le fallen las fuerzas o dé algún paso en falso. El lector se identificará mucho antes con este segundo perfil, disfrutará y sufrirá con él, porque reconocerá enseguida que las auténticas motivaciones no están en los valores en sí sino en el deseo

de alcanzarlos.

El lector se identifica con un perfil «humanizado», que se cuestione sus propios actos, que filtre el bien y el mal, el amor o el odio, la justicia y hasta el mismo concepto de perfección, a través de su propia experiencia, que transmita su forma totalmente subjetiva de entender las cosas:

> Del otro lado de la carretera, en el aserradero, brotaba el humo de la chimenea y Anselmo podía percibir el olor del humo porque se lo llevaba el viento al través de la nieve. «Los fascistas están abrigados —pensó—, y muy a gusto, y mañana por la noche los mataremos. Es una cosa rara y no me gusta pensar en eso. Los he estado observando todo el día; son hombres como nosotros. Creo que podría ir al aserradero, llamar a la puerta y que sería bien recibido; si no fuera porque tienen la orden de pedir los papeles a todos los viajeros. Pero entre ellos y yo no hay más que órdenes. Esos hombres no son fascistas. Los llamo así, pero no lo son. Son pobres gentes como nosotros. No deberían haber combatido jamás contra nosotros, y no me gusta nada la idea de matarlos.
>
> *Por quién doblan las campanas* (1940), Ernest Hemingway

Acción y reacción

Está bien mostrar lo que piensa, contar parte de su pasado y dejar ver sus deseos para el futuro pero, sin duda, lo que mejor habla de un personaje es su forma de actuar, tanto su iniciativa y sus acciones como sus reacciones ante el comportamiento de los demás.

Sus actos lo definen, y será juzgado en consecuencia, así que no nos conviene dedicar demasiado tiempo a explicar detalles de su vida, que pueden ser más o menos interesantes pero que no reforzarán con tanta fuerza su vínculo con el lector como las cosas que haga en el transcurso de la trama.

Además, las expectativas generadas en su presentación deben cumplirse, el lector espera que un personaje actúe (o reaccione) de determinada manera a partir de dicho planteamiento inicial. ¿Qué pensaríamos del capitán Ahab si a la primera dificultad abandonase la persecución de Moby Dick y decidiese quedarse a pescar en una isla? ¿Qué pasaría si viésemos a D'Artagnan tartamudear frente al cardenal Richelieu? ¿O si Tom Sawyer reaccionase en cualquier momento como un niño miedoso, apático o introvertido?

Un modo muy eficaz para lograr que el lector se identifique con el personaje es plantear una contradicción: su naturaleza frente a su comportamiento; es decir, podemos presentar a un protagonista con evidentes debilidades de carácter, con muchos temores, indeciso, que, sin embargo, en un momento determinado, es capaz de superar todo eso y protagonizar un acto valiente o incluso una gran hazaña. Ese esfuerzo se verá recompensado con fidelidad y seguramente con mucho afecto, el lector no quiere héroes omnipotentes sino seres de

carne y hueso que crezcan ante la dificultad:

> No parecía tener ninguna posibilidad de llegar al Vado antes que los Jinetes emboscados le salieran al encuentro. Podía verlos claramente ahora; se habían quitado las capuchas y los mantos negros y estaban vestidos de blanco y gris. Las manos pálidas esgrimían espadas desnudas, y llevaban yelmos en la cabeza. Los ojos fríos relampagueaban, y unas voces terribles increpaban a Frodo.
>
> El miedo dominaba ahora enteramente a Frodo. No pensó más en su espada. No lanzó ningún grito. Cerró los ojos y se aferró a las crines del caballo. El viento le silbaba en los oídos, y las campanillas del arnés se sacudían en un agudo repiqueteo. Un aliento helado lo traspasó como una espada, cuando en un último esfuerzo, como un relámpago de fuego blanco, volando como si tuviera alas, el caballo élfico pasó de largo ante la cara del jinete más adelantado.
>
> Frodo oyó el chapoteo del agua, que batía espumosa alrededor. Sintió cómo el caballo empujaba subiendo rápidamente, dejando el río y escalando el sendero pedregoso. Trepaba ahora por la orilla escarpada. Había cruzado el Vado.
>
> *La comunidad del anillo* (1955), John R. R. Tolkien

Procedencia e historia personal

Indudablemente, recurrir a las raíces siempre es un buen recurso: el pasado condiciona y una condición, del tipo que sea, llama poderosamente la atención del lector.

Pero, ¿qué es lo que más atrae del pasado de un personaje? Sin duda su misterio y su influencia en el presente del relato. Hagamos la prueba. Repasemos alguna lectura (o película) reciente y tratemos de visualizar el momento en el que nos dimos cuenta de que cierto personaje tenía un peso considerable en la trama. Seguramente fue cuando pudimos asomarnos a su pasado, aunque solo fuese para conocer un dato aislado, y descubrimos el porqué de alguna de sus características, física o emocional.

Por ejemplo, presentar a un gánster, o a un pirata, con una cicatriz en la cara no tendrá nada de particular, resultará incluso tópico; sin embargo, si mostramos una escena en la que dicho individuo le cuenta a otro su historia, la pelea en la que le hicieron esa marca, la cosa cambia. También podemos contarlo a través del narrador omnisciente, da igual, el caso es destacar un suceso que tuvo lugar muchos años atrás y en el momento del relato adquiere de nuevo importancia por la razón que sea.

Cada héroe carga con las luces y sombras de su leyenda, no sabe qué le deparará el destino, pero sea lo que sea estará condicionado por los ecos lejanos de su memoria:

> Entraron en la habitación. Sandokán llenó dos vasos.
>
> —¡Bebe, mi buen Yáñez!
>
> —¡A tu salud, Sandokán!
>
> Vaciaron los vasos y se sentaron a la mesa.
>
> El recién llegado era un hombre de unos treinta y tres años, es decir, un poco mayor que su compañero, y de estatura mediana, robusto, de piel muy blanca, facciones regulares, ojos

grises y astutos, labios burlones, que indicaban una voluntad de hierro.

—¿Viste a la muchacha de los cabellos de oro? —preguntó Sandokán con cierta emoción.

—No, pero sé cuanto quería saber.

—¿No fuiste a Labuán?

—Sí, pero ya sabes que esas costas están vigiladas por los cruceros ingleses y se hace difícil el desembarco para gentes de nuestra especie. Pero te diré que la muchacha es una criatura maravillosamente bella, capaz de embrujar al pirata más formidable. Me han dicho que tiene rubios los cabellos, los ojos más azules que el mar y la piel blanca como el alabastro. Algunos dicen que es hija de un lord, y otros, que es nada menos que pariente del gobernador de Labuán.

El pirata no habló. Se levantó bruscamente, presa de gran agitación. Su frente se había contraído, de sus ojos salían relámpagos de luz sombría, tenía los labios apretados. Era el jefe de los feroces piratas de Mompracem; era el hombre que hacía diez años ensangrentaba las costas de la Malasia; el hombre que libraba batallas terribles en todas partes; el hombre cuya audacia y valor indómito le valieron el sobrenombre de Tigre de la Malasia.

Sandokán, el Tigre de la Malasia (1900), Emilio Salgari

Cuando conocemos a Sandokan, vemos que se trata de un pirata legendario. Su historia personal, por la que le apodaron «Tigre de la Malasia», simplemente se menciona pero es suficiente para que a partir de ese momento sigamos al personaje con mucha mayor expectación.

Aspiraciones y posibilidades de alcanzarlas

Ambición, en el mejor de sus sentidos, es el ingrediente secreto de la fórmula que buscamos. El lector sigue con admiración los esfuerzos que realizan los personajes para conseguir lo que quieren, pero no porque se trate de una gran hazaña sino porque en esa búsqueda muestra su fe y su constancia, revela una personalidad ambiciosa que no abandonará su propósito fácilmente.

«¿Qué precio estás dispuesto a pagar?», pregunta el lector al protagonista cuando este le muestra claramente su objetivo. Y más vale que se trate de algo grande, difícil de conseguir y que requiera un sacrificio considerable, porque si no vamos a necesitar más que una buena retórica para que nuestro público siga pegado a la página. Y es que el lector es muy exigente, claro, hasta límites que él mismo desconoce, ya que muchas veces no se trata de una demanda intelectual, o de profundidad y riqueza en la trama, o de que la historia verse sobre asuntos que le gusten especialmente, sino de algo tan sencillo como una relación directa entre la diversión y la tranquilidad.

Hay una fórmula muy curiosa que podemos aplicar a este respecto, que prácticamente se cumplirá en el cien por cien de los casos: el grado de diversión que alcanza un lector mientras viaja a través de la trama es inversamente proporcional a la tranquilidad que siente el protagonista al avanzar hacia su objetivo. Es decir, cuanto peor lo

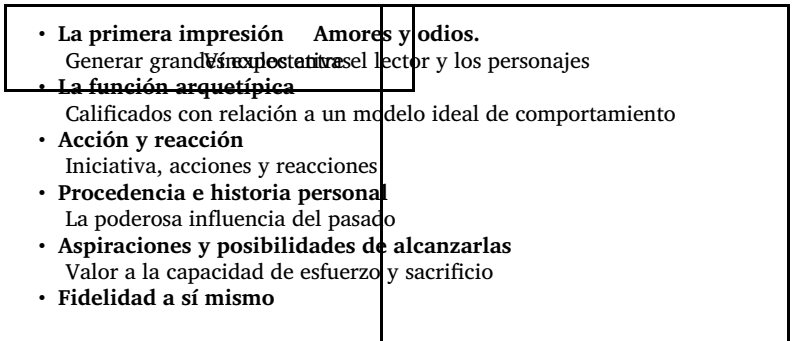
pase nuestro personaje principal, mejor. Si llueve, que le caiga un rayo, o mejor, que caiga cerca, espante a su caballo y el hombre no tenga otro remedio que hacer el resto del recorrido a pie y a oscuras. El lector lo acompañará, por supuesto, lo animará con todas sus fuerzas, pero desde el sofá, mientras disfruta leyendo las aventuras de un joven guerrero cuya voluntad, a prueba de toda clase de infortunios, guía sus pasos bajo la lluvia.

Fidelidad a sí mismo

Un personaje fiel a sí mismo representa un ideal global, una referencia noble. Independientemente de malos y buenos, de héroes o villanos, la fidelidad a unos principios, el comportamiento consecuente es sin duda lo más premiado por el lector. El personaje que logre mantener a salvo su integridad moral será profundamente respetado y admirado (¡aunque se trate del villano!) y probablemente perdurará más allá de la última página del libro.

El lector puede perdonar muchas cosas, que un exceso de reflexiones ralentice la acción: que las descripciones no sean excesivamente ricas en detalles, que algunos personajes sean un poco simples…; pero hay dos faltas que no podrá tolerar, y si lo hace, aunque solo sea porque se ha propuesto no dejar el libro a la mitad, será difícil que vuelva a elegir otro de nuestros títulos la próxima vez. Dichas faltas son: el engaño y la incoherencia.

La primera, como vimos en su momento, podemos cometerla por pereza, por falta de previsión o por impaciencia, cuando estamos deseando resolver una escena y buscamos un atajo fácil, una causa inverosímil para uno de los núcleos que componen el ciclo narrativo. La segunda se refiere generalmente al personaje, con relación a su identidad y a su comportamiento. Da igual que sea malo, bueno, perezoso, mezquino, ruin, avaro, generoso o valiente; da lo mismo que tenga que superar retos difíciles, asequibles o casi imposibles; sus actos deben corresponderse con su naturaleza, de lo contrario tendrá un comportamiento incoherente y decepcionante para el lector.



Razones —de todo tipo— tendrá el lector para querer, odiar o ignorar a nuestros actores, pero si cuidamos bien los seis puntos anteriores habremos hecho todo lo posible por nuestra parte para que la relación llegue a buen fin. Quién nos lo iba a decir: después de meses de documentación, de trabajar en la trama para que resulte ingeniosa y bien construida, además de cuidar cada pequeño detalle para que las escenas funcionen como un reloj, resulta que nos tenemos que preocupar de que los personajes y los lectores se caigan bien, se gusten y hasta se enamoren. Y si alguna vez descubrimos que no tenemos futuro como escritores, no tenemos por qué caer en una depresión, siempre podemos probar suerte montando una página de citas. La vida tiene esas cosas raras.

12
Ambientación

Los escenarios están dispuestos, nuestros personajes están listos para actuar pero, ¿por qué no se mueven? Vale, habíamos olvidado un detalle fundamental: necesitan una atmósfera para respirar.

Hemos visto hasta aquí todo lo que es necesario para construir un relato, para que funcione, para que sea creíble, tenga buen ritmo y no se atasque en ninguna parte, pero nos falta algo indispensable para desarrollar cualquier acción: el **ambiente.** Lo cual no significa que cada vez que queramos armar una buena historia tengamos que llenar la cabeza del lector con selvas inaccesibles, océanos, montañas cubiertas de nieve o castillos con armaduras, fantasmas y telarañas, porque ambientar es, en primer lugar, crear un **espacio.**

Nuestro relato se puede desarrollar en un mundo gigantesco o en una pequeña habitación pero lo que realmente importa es que logremos trasladar al lector hasta allí. Para eso, antes de nada no debemos confundir espacio, ambiente o atmósfera —como lo queramos llamar— con escenario, ya que este último se refiere a los elementos físicos que rodean a nuestros personajes, desde el suelo que pisan hasta una pequeña mancha en la pared, mientras que ambiente se refiere al conjunto de sensaciones que podemos provocar con dichos elementos.

Así, una casa siempre será un escenario pero según el tipo de relato que queramos construir, transmitiremos con ella una sensación acogedora, o de soledad, o alegre, o misteriosa…, por lo que podemos definir el ambiente o atmósfera como la relación psicológica existente entre los personajes y su entorno, que reproducimos mediante una descripción detallada de los acontecimientos junto a las oportunas referencias al marco histórico y social en el que se ubica la historia.

Para que quede claro, vamos a ver la diferencia entre describir los elementos del escenario y hacer una buena ambientación. Si leemos esto:

> Unos perros bajaban por el cauce helado de un río, en una vasta extensión de tierra nevada. Oscurecía, mientras el viento soplaba con fuerza y quitaba la capa de hielo de los árboles.

Por la descripción de la escena nos enteramos de lo que pasa, podemos ver unos perros en un campo nevado, es cierto. Sin embargo, ¿sentimos el viento en la cara?, ¿notamos el tacto de la nieve?, ¿y el frío? Seguramente no, así que vamos a unir a los elementos físicos con alguna sensación:

> Un oscuro bosque de abetos se extendía a ambos lados de la helada corriente de agua. El viento había desnudado los árboles de su blanca capa de escarcha y parecían apoyarse los unos en los otros, negros y amenazadores, bajo la luz incierta del atardecer. Un profundo silencio reinaba sobre la tierra. La tierra misma estaba desolada, yerma, sin movimiento, tan solitaria y fría que su espíritu no era ni tan siquiera el de la tristeza […].
>
> Sin embargo, había vida; allí fuera, en aquella tierra de desafío. Aguas abajo, sobre el río helado avanzaba con dificultad una fila de perros de trineo. Sus respiraciones se helaban en forma de nubecillas de vapor, que se congelaban en sus cuerpos formando cristales de escarcha.
>
> *Colmillo blanco* (1906), Jack London

El ambiente, como hemos podido comprobar, se desliza entre los detalles, llena el espacio existente entre los elementos que componen el escenario y busca en todo momento una sensación, un matiz que nos permita ver lo que sucede desde una perspectiva específica. Si el personaje siente miedo a pasear de noche por un parque, no bastará con que nos describa los árboles, los bancos o las fuentes que ve, ni que nos cuente si llueve, si hay niebla o hace frío. Tendrá que filtrar todo eso a través de su miedo y hacérnoslo sentir. Porque el mismo escenario, con idénticos elementos, puede servir para una historia de amor, para una persecución en una trama policial o para el encuentro de un niño con seres extraterrestres.

CREAR UNA ATMÓSFERA

En cualquier caso, no olvidemos que la atmósfera está para que los personajes respiren, fundamentalmente, lo cual nos viene muy bien para no caer en la tentación de llenar el párrafo de metáforas y adjetivos potentes, pensando que así transmitiremos mucho mejor su estado emocional.

Si un personaje respira puede sentir miedo, vértigo o tensión de cualquier tipo, pero también puede tener una simple sensación de calor, de suavidad, de orden…, o puede percibir sutilmente la soledad, el cariño o la felicidad. La atmósfera no solo la necesita Julio Verne para sus viajes extraordinarios, o H. G. Wells para contar sus invasiones extraterrestres, la tienen que crear todos los autores que pretendan que su relato vaya más allá del papel.

Ahora bien, describir un coche o una alfombra, igual que los rasgos físicos de un personaje, parece una tarea bastante más sencilla que

envolver todo eso con una atmósfera determinada. ¿Cómo se muestra el aire que tenemos que respirar? El texto de Jack London nos da varias pistas pero vamos a ver cuatro consideraciones muy recomendables para este propósito.

Verbos de situación

Recordemos que para ubicar al lector espacialmente, para situarlo en una acción en curso dentro de un escenario, utilizamos el pretérito imperfecto, un tiempo verbal indispensable para la creación de cualquier atmósfera.

Cuando decimos «el hombre esperaba frente al portal» o «el niño jugaba en el salón», damos el primer paso hacia la creación de un ambiente. Trasladamos al lector a un escenario que poco a poco podrá ver con claridad, que podrá tocar y respirar cuando nuestro protagonista filtre los elementos físicos que estén a su alcance a través de sus emociones.

Dimensiones y perspectiva

Ya que tenemos que interpretar el entorno más que describirlo, debemos informar cuanto antes al lector del aspecto y tamaño de los distintos elementos, así como de las distancias que los separan. Asimismo, es importante dejar claro hacia dónde se dirige la mirada del narrador, o del personaje, y a qué velocidad lo hace. Seguramente nos resultará muy útil observar lentamente cada detalle si el protagonista siente nostalgia, o quizá mirar pocos elementos muy separados si siente soledad, cambiar constantemente la vista de un lado a otro si siente angustia o impaciencia, etc.

Matices y medios tonos

Puede que sea un buen momento para recurrir a los adverbios, que con un toque muy suave pueden cambiar el sentido de un párrafo y acomodarlo a la sensación que buscamos.

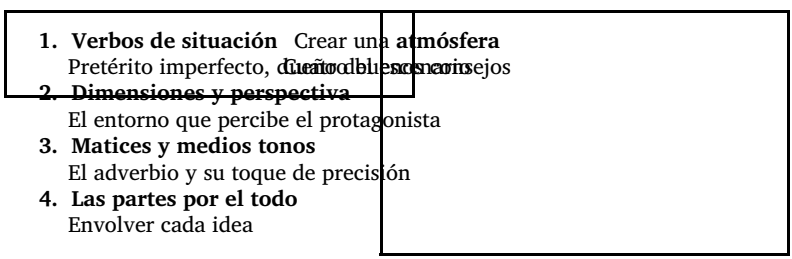
Hacer una buena ambientación no depende de una sola palabra, pero recordemos que nuestros francotiradores son expertos en esta tarea y en ocasiones pueden resultar mucho más eficaces que un párrafo largo y muy elaborado.

Las partes por el todo

Aunque antes de escribir la escena podamos verla en nuestra mente, nos conviene hacer el esfuerzo de dividirla en varias piezas pequeñas, como si fuese un puzle listo para ensamblar. Así, como vemos en el fragmento de *Colmillo blanco*, el autor nos cuenta que oscurecía utilizando algo más que una sola palabra: «El viento había desnudado los árboles de su blanca capa de escarcha y parecían apoyarse los unos en los otros, negros y amenazadores, bajo la luz incierta del atardecer» y nos muestra el vaho de los perros de este modo: «Sus respiraciones se helaban en forma de nubecillas de vapor, que se congelaban en sus cuerpos formando cristales de escarcha».

Técnicamente llamamos a esto perífrasis (o circunloquio), figura retórica que consiste en expresar un concepto por medio de más palabras de las necesarias, pero al margen de eso lo podemos entender como la forma de envolver una idea, la expresión emocional de nuestro relato.

Cuando tengamos todas las ideas «envueltas», dispuestas en pequeñas piezas bien ensambladas entre sí, además de los personajes actuando en un escenario tendremos una sustancia a su alrededor que podemos definir como atmósfera.



La marcha comenzó de nuevo el jueves a las ocho de la mañana. El pasadizo de granito, formando sinuosas revueltas, presentaba recodos inesperados y parecía el embrollo de un laberinto; pero lo importante era que su principal dirección seguía siendo la del sudeste. Mi tío no dejaba de consultar su brújula con el mayor cuidado para percatarse del camino recorrido.

La galería se internaba casi horizontalmente, con dos pulgadas de pendiente por toesa, a lo sumo. El arroyo corría lentamente a nuestros pies, haciéndonos oír su murmullo. Yo lo comparaba con algún genio que nos guiaba a través de la tierra y acariciaba con la mano el tibio manantial cuyo sonido nos acompañaba.

[…]

En mi imaginación, renacen todos esos seres fósiles. Me transporto a los tiempos bíblicos de la creación, antes del nacimiento del hombre y cuando la Tierra, incompleta aún, no podía serle bastante. Entonces mi sueño hace adelantar la aparición de los seres animados. Desaparecen primero los mamíferos, luego los pájaros y los reptiles de la época secundaria, después, en fin, los peces, los crustáceos, los moluscos y los articulados. Los zoófitos del período de transición a su vez vuelven a la nada. Toda la vida de la Tierra se reduce a mí y solo mi corazón late en medio de este mundo deshabitado. Ya no hay estaciones ni climas; el calor propio del globo va en aumento y neutraliza el del astro radiante. La vegetación llega a la exageración; me paseo, como una sombra entre los helechos arborescentes, pisando, con mi paso inseguro, sobre las margas irisadas y los gres abigarrados del terreno; me apoyo en el tronco de inmensas coníferas y me acuesto a la sombra de esfenófilos, asterófilos y licopodios de cien pies de altura.

DOSIFICAR LA INFORMACIÓN

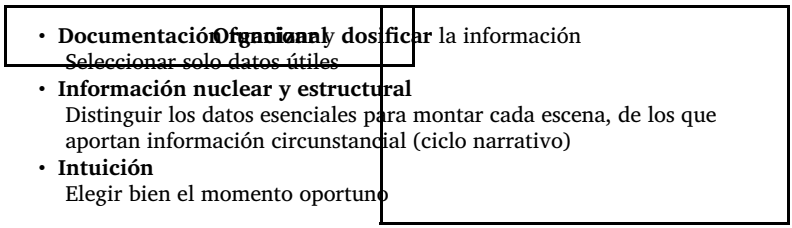
Hay que enriquecer las escenas con muchos detalles, por supuesto, pero sin pasarse. Hacer una buena ambientación depende en gran medida de la cantidad de los datos que utilicemos, así como de su naturaleza, sin olvidar que acumular en exceso nos perjudica. El lector cuando se sacia pierde rápidamente el interés; por lo tanto, vamos a procurar dejarlo con hambre.

Y ya que estamos, vamos a seguir con esta particular «receta de cocina» cuya principal misión es conseguir que el lector deje de pensar exclusivamente en la comida y disfrute con cada paso de su elaboración: con la selección de los ingredientes, con los aperitivos, con los aromas de las distintas fases de cocción, con el toque de las especias y, cómo no, con la presentación del plato en la mesa. Un buen cocinero sabe el momento justo de añadir la sal, si es oportuno agregar un poco de vino o cuándo hay que bajar el fuego para que no se queme la cena. Pero, ¿cómo traducimos todo eso al lenguaje literario?

En primer lugar toca recordar, una vez más, esa regla que de repetirla tantas veces casi podemos considerar una máxima: cada elemento cumple una **función,** o como se suele decir, lo que no suma, resta. Así que, cuando tengamos todos los datos bien organizados, antes de saber en qué lugar va cada uno, tenemos que asegurarnos de que todos ellos son útiles y que nuestro relato no necesita más. A continuación los dividiremos en dos grupos: por una parte los esenciales o **nucleares** que, si recordamos el ciclo narrativo, se refieren a la información imprescindible para comprender la trama; y por otra parte los de **estructura,** o lo que es lo mismo, todos los datos que aportan la información circunstancial. Con estos dos primeros pasos nos aseguramos de que a nuestro plato no le falte el alimento base y que la guarnición que lo acompañe sea exclusivamente la que combina bien con él.

Sigamos. Ahora le toca el turno a nuestra **intuición,** o nuestra naturaleza, según se mire, según la cual normalmente tendemos a buscar el máximo placer posible en lo que hacemos, o al menos a procurar que nos proporcione una sensación agradable. Por eso, si nos gusta la cocina, además de convertir cada paso de la preparación en un goce, procuraremos ser muy cuidadosos con la presentación para que el plato tenga un aspecto excepcional cuando lo llevemos a la mesa; asimismo, cuando estemos listos para disfrutar de la comida,

seguramente nos encantará dejar el mejor bocado para el final. Con la información seleccionada para nuestro relato debe ocurrir lo mismo: cuando estemos frente a un dato interesante, algo destinado a provocar un giro o a revelar una característica crucial de nuestro protagonista, tenemos que «empujarlo» hacia el final, retrasar su aparición lo máximo que podamos, aunque en un primer momento no tengamos claro su lugar exacto.



En un cuento del premio Nobel egipcio Naguib Mahfuz, nos situamos en el andén de una estación de tren, desde la perspectiva de un vendedor ambulante. En ese momento llega un tren de mercancías. De los vagones asoman prisioneros italianos que son transportados a un campo de concentración y rápidamente el protagonista de esta historia encuentra en ellos una buena oportunidad para hacer negocio. Cigarrillos a cambio de ropa militar. Primero una guerrera, luego unos pantalones…

El Buche, que así se llama, se siente feliz, acaba de hacer un negocio increíblemente provechoso, cambiar unas cuantas cajetillas de tabaco por un flamante uniforme de soldado. Se viste con la ropa recién conseguida pero de pronto se da cuenta de algo importante, ¡le faltan las botas! Entonces suena el silbido del tren y sale corriendo, alzando los brazos y agitando la mercancía en el aire para conseguir un último intercambio.

Todo parece indicar que, con algún esfuerzo imprevisto, va a conseguir finalmente completar su deseado uniforme; sin embargo, el hábil autor del relato había reservado lo mejor para el final:

> Cuando el tren se puso en marcha le vio el centinela del vagón delantero y la exasperación apareció en su cara. Le gritó, primero en inglés, luego en italiano: «Sube ligero. Tú, preso, al tren». El Buche no entendió lo que decía y quiso consolarse remedándole, seguro de que no podía hacerle nada. El centinela gritó otra vez mientras el tren se alejaba lentamente: «Sube, te lo advierto, sube». El Buche apretó los labios desdeñoso y le volvió la espalda dispuesto a marcharse. El centinela crispó el puño que esgrimió amenazante, apuntó su fusil contra el inocente Buche y disparó. A la detonación, que atronó los oídos, sucedió un grito de dolor y de espanto. El cuerpo del Buche perdió el movimiento, la caja se le cayó de las manos y se desparramaron las cajetillas de cigarros y cerillas. Luego, la cara del Buche se mudó en la de un cuerpo exánime.
>
> *El traje del prisionero* (1972), Naguib Mahfuz

Obviamente, la información más valiosa estaba en el final pero,

¿qué habría pasado si Mahfuz, entusiasmado con la historia, no hubiese podido resistirse a contarnos lo mejor al comenzar? Si hubiese escrito algo así como: «El Buche tuvo la genial idea de conseguir un uniforme completo de soldado italiano a cambio de cigarrillos, pero no imaginó que al hacerlo podrían confundirlo con uno de los prisioneros…». Nos habríamos quedado sin suspense y sin sorpresa.

Sí, es cierto, seguramente esto parece muy evidente, puede que pensemos que nunca vamos a cometer un error así, pero no olvidemos que solo nosotros conocemos cada paso de nuestro relato antes de escribirlo, desde la presentación y los detalles de cada escenario hasta el desenlace, y nuestra misión es ordenarlos de tal modo que el lector los pueda descubrir; así que, si aquello que teníamos pensado como sorpresa final se nos escapa en el primer párrafo… Exacto: un desastre.

Suspense *versus* sorpresa

Para manejar bien nuestra información clave, tenemos que distinguir con claridad dos elementos que cumplen funciones opuestas y que, necesariamente, deberán aparecer en el transcurso del relato, aunque en distinta proporción.

Como decía el mago del suspense del lenguaje audiovisual, el director y productor británico Alfred Hitchcock, cuando pretendamos contar una buena historia tendremos que elegir a cada momento entre tensión (o suspense) y sorpresa. Ambos conceptos deben estar en equilibrio ya que tienen una carga dramática opuesta entre sí y por tanto conseguirán dos efectos distintos (y complementarios) en el espectador.

El **suspense** se genera a partir de una situación sin resolver, un enigma, de pequeña o gran magnitud, que nos hace seguir los pasos del protagonista mientras nos preguntamos: «¿Y ahora qué?». La tensión que genera dicha situación es directamente proporcional al tiempo que dura, durante el cual el espectador (o el lector) hace sus propias conjeturas sobre el desenlace y espera con ansiedad que se confirmen, o bien, que el autor lo sorprenda con un giro inesperado (aunque verosímil).

Así, la **sorpresa** llega como el final del camino trazado por el suspense, el momento en el que se revela el misterio con el objetivo de provocar cierto impacto en el público.

Como es lógico, la intensidad y la duración se relacionan de forma inversamente proporcional, como ocurre en una carrera de cien metros lisos, en la que, a diferencia de un maratón, los atletas pueden mantener los movimientos explosivos de sus músculos solo unos

segundos. Por tanto, la sorpresa, nuestra «explosión» en el relato, llegará con mucha fuerza, podrá suponer un giro radical en la trama, destacará por encima de cualquier acontecimiento precedente, pero durará muy poco, una frase o un párrafo breve, más allá del cual el lector necesitará continuar con el viaje.

Las sorpresas en nuestra trama vendrán determinadas por los datos clave, por esa información que una vez revelada ilumina una escena (o todo el relato) y descarga la tensión, como ocurre en el cuento de Mahfuz cuando el centinela confunde al Buche con un prisionero y le dispara. Mientras llega el momento, dichas sorpresas se preparan convenientemente mediante un desarrollo bien medido de los acontecimientos, mediante el suspense o expectación que generan.

Como es lógico, durante el trayecto el lector hace sus cábalas y sus apuestas, responde a la pregunta «¿qué pasará?» de muchas formas posibles y espera que el autor, casi por arte de magia, confirme sus sospechas con la opción más inesperada, con algo verosímil y convincente pero que al mismo tiempo resulte ser una gran sorpresa.

Como podemos imaginar, existen muchas combinaciones posibles. Cuando hagamos nuestra propuesta narrativa tomaremos muchas decisiones estructurales y puede que nos resulte más interesante plantear un relato menos sorprendente pero con más pausa y mayor carga emocional, con más peso en la evolución de los personajes y en la profundidad, y menor fijación en el hecho de «golpear» al lector. En ese caso se disfrutará de otro modo, tendremos un producto que aportará más riqueza y matices, sobre todo en una relectura, ya que debemos considerar toda sorpresa como una gran «explosión», que seguramente tendrá un efecto potente y podrá resultar un recurso excepcional, pero que una vez revelado se perderá con rapidez. Por tanto, nuestro relato no se puede basar (ni sostener) en ese dato clave, en el emocionante giro final.

CLASIFICACIONES Y GÉNEROS LITERARIOS

Cuando pensamos en un proyecto literario, mientras lo construimos y sobre todo cuando vemos el resultado, con toda la información en orden y bien dispuesta, observamos que sus propias características lo definen de una forma específica. Podemos contar una historia que se desarrolle fundamentalmente a través de escenas de mucha acción y pocas pausas (o al contrario), también nos podemos centrar en un periodo histórico determinado, tratar de reproducir con fidelidad situaciones cotidianas del mundo real o basarnos en la invención de un extraordinario hallazgo científico, pero, en cualquier caso, el conjunto de escenas, capítulos, personajes y evolución de la trama

presentará una forma concreta que habitualmente definimos como «género literario».

Por tanto, por **género literario** entendemos la forma en la que se puede presentar una obra en función de su contenido, así como el modo elegido para comunicarla. Y a pesar de que toda clasificación es en sí misma una limitación, una forma de reducir un conjunto cargado de tonos y significados a un solo calificativo, se trata de algo inevitable y muy útil, que nos ayudará a posicionar nuestro trabajo en el lugar que más nos convenga.

Al fin y al cabo, si no clasificamos nuestra obra (o lo hacemos de forma ambigua y poco clara), crítica y público lo harán por nosotros, con el riesgo de que gran parte de lo que hemos querido contar, de todos los mensajes cifrados en la vida de nuestros personajes, se pierda inevitablemente. Puede que nos resulte injusto reducir todo nuestro trabajo a una etiqueta que diga «novela de aventuras», «género negro» o «historia de amor», pero lo cierto es que esa identidad es tan necesaria como su título y nos facilitará enormemente el proceso de comunicación con el lector.

La primera referencia, la raíz, la encontramos en los denominados **géneros clásicos,** o aristotélicos, que clasifican las obras en tres grandes grupos: lírica, épica y dramática, y definen el discurso narrativo en sus modalidades de poesía, narración y representación, respectivamente. Dentro de ellos encontramos múltiples formas de expresión que han ido evolucionando con el paso de los siglos y las distintas culturas, como la canción, el himno o la elegía como subgéneros líricos; el cuento o la novela, correspondientes a la épica, o la tragedia, la comedia y la pieza, entre muchos otros, como representantes del género dramático.

Realmente la escritura creativa podría definirse a través de cualquiera de ellos. Sin embargo, el concepto y las herramientas presentadas hasta ahora se refieren a la construcción de una obra del género literario contemporáneo, que centramos en dos grandes apartados correspondientes a la narrativa de ficción: relato breve y novela, y en otros dos de narrativa de no ficción: ensayo y crónica.

A partir de ahí, vamos a situarnos en un contexto actual y ver algunos de los géneros contemporáneos más difundidos.

Géneros de ficción

Cuando hablamos de construir ficción, tanto si nos referimos a una propuesta narrativa breve (cuento) o a una de más extensión y complejidad (novela), hablamos de una relación de acontecimientos parcial o totalmente inventados, cuyo fin es comunicar un mensaje de

un modo ameno y con creatividad, entendiendo por comunicación creativa todas las consideraciones técnicas y de estilo que hemos visto con detalle en anteriores capítulos.

Tanto para el cuento, o relato breve, como para la novela, se establecen unas referencias temáticas que podemos denominar **géneros contemporáneos,** muy útiles para identificar obras con características comunes. Debemos tener en cuenta que los géneros nacen a partir de modas, tendencias sociales, descubrimientos y avances científicos o cualquier otra característica propia de un periodo histórico determinado. Así, por ejemplo, el nacimiento de la ciencia ficción no podríamos imaginarlo en una época en la que cierta revolución tecnológica no tuviese una gran relevancia. Tanto si se trata de una creación visionaria (como las novelas premonitorias de Julio Verne), un planteamiento absolutamente fantástico (como las aventuras espaciales diseñadas por Edgar Rice Burroughs) o una ficción diseñada a partir de elucubraciones científicas (como la odisea espacial de Arthur C. Clarke), la ciencia ficción, tal y como la entendemos hoy, es un género que solo pudo nacer en la era contemporánea.

Actualmente podemos encontrar toda clase de agrupaciones temáticas en las librerías: obras basadas en hechos históricos, realistas, de aventuras, de terror y misterio, eróticas, románticas, de humor…, o bien las que representan una corriente literaria determinada, como las obras del modernismo, las que identifican el *boom* latinoamericano, la literatura española de posguerra o los símbolos de la generación del 14. Vamos a ver el origen y las características principales de dos de los géneros con mayor trayectoria y con más seguidores en todo el mundo, que nos darán algunas claves interesantes para entender mejor el significado de toda clasificación.

NOVELA POLICIACA Y NOVELA NEGRA

Ya sabemos que, en muchos sentidos, la escritura creativa es un reto, tanto para lectores como para escritores, y casi podríamos decir que también para los personajes, que al fin y al cabo son quienes sufren o disfrutan todo lo que sale de nuestra imaginación. Pero a veces nos encontramos frente a un desafío mucho más explícito, matemático, una trama en la que algunas piezas necesitan colocarse en orden para que el enigma quede resuelto y un protagonista que utiliza su intuición y sus dotes deductivas, entre otras cosas, para encargarse personalmente de tal asunto. En ese caso, dicho protagonista es un detective y nosotros estamos frente a un relato policial.

Desde sus orígenes, hace más de ciento cincuenta años, el género

policiaco o detectivesco ha evolucionado tanto y ha pasado por tantas adaptaciones que resulta un poco simple decir que se trata de historias sobre investigadores que siguen pistas y resuelven casos, con algunos muertos de por medio. Pero en esencia es así, y pese a su aparente sencillez se trata de uno de los géneros que requieren mayor orden estructural y que cuenta con un gran número de fieles seguidores en distintas partes del mundo.

Lo del orden estructural tiene su lógica ya que cualquier puzle, sea fácil de resolver o no, necesita mostrar todas sus piezas (en la secuencia adecuada) y dar las pistas necesarias en el momento oportuno para que resolverlo sea un auténtico y divertido reto. En cuanto a lo de sus seguidores por todo el mundo, se refiere a que si bien la cuna de novela policiaca clásica suele localizarse en Gran Bretaña —con un impecable y elegante desarrollo lógico-deductivo—, poco después se adaptó a muchos otros lugares, como Estados Unidos, Francia, los países nórdicos e incluso España, con cualidades propias tan específicas que casi se podría hablar de géneros distintos.

Vamos a ver algunos de los países con más fama, y trayectoria, en este género, pero antes hay que precisar aún más sus orígenes. En realidad, aunque a finales del XIX se popularizó el estilo británico, las raíces del género se atribuyen al genio de Boston, Edgar Allan Poe, gracias a la creación del detective Chevalier Auguste Dupin, que protagoniza el que se considera el primer relato policial:

> Dupin parecía particularmente interesado en el desarrollo de este asunto, o al menos eso juzgué por su conducta, pues no hizo ningún comentario. Fue solo tras anunciarse que Le Bon había sido encarcelado cuando me pidió mi opinión sobre los asesinatos.
>
> Me limité a dar la razón a París entero al considerarlos un misterio insoluble. No veía manera alguna de seguir la pista al asesino.
>
> —No debemos —dijo Dupin— calibrar las posibilidades de esta investigación superficial. La policía parisina, tan alabada por su talento, es astuta, pero nada más. No emplean ningún método en sus procedimientos, más allá del método circunstancial. Hacen un gran despliegue, pero con frecuencia las medidas son tan poco adecuadas a sus objetivos que recuerdan a monsieur Jourdain cuando pedía su *robe de chambre… pour mieux entendre la musique.* Los resultados que obtienen son a menudo sorprendentes, pero en su mayoría se consiguen por simple diligencia y esfuerzo. Cuando no se dan estas condiciones, sus estrategias fallan. Vidocq, por ejemplo, tenía intuición y era perseverante. Pero, al carecer de un pensamiento metódico, se equivocaba siempre debido precisamente a la seriedad de sus investigaciones. Al mirar el objeto desde demasiado cerca, se cegaba. Quizá alcanzara a ver uno o dos puntos con singular claridad, pero de paso también perdía de vista el conjunto. Por tanto, existe la posibilidad de ser demasiado profundo. La verdad no está siempre en el fondo de un pozo.
>
> *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), Edgar Allan Poe

¿Nos recuerda a alguien? Efectivamente, el detective al estilo Poe tiene su representante más famoso en Holmes, el peculiar investigador creado por Conan Doyle en 1887. Imita el estilo de Dupin en muchos detalles, desde la perspicaz exposición de los hechos hasta sus comentarios condescendientes y despectivos sobre las investigaciones

de los agentes de Scotland Yard, que en el caso de Dupin equivale a la Policía de París, como se ve en el fragmento citado.

Pero la novela de detectives británica dio para mucho más, sobre todo en el último tercio del XIX y en las primeras décadas del XX, así que no podemos pasar por alto autores tan importantes como Wilkie Collins y una de sus grandes creaciones, *La piedra lunar* (1868). Este autor londinense, amigo íntimo de Charles Dickens, dedicó buena parte de su trabajo a la creación de aventuras muy bien valoradas, cuya atmósfera, tratamiento de personajes y el propio tema, les hicieron ganarse el calificativo de *sensation novels,* precedente de lo que años después se llamaría género policiaco.

Ya en el siglo XX, merece especial atención el famoso London Detection Club, creado en 1930, por el que pasaron algunos de los más conocidos autores del género, como Dorothy Leigh Sayers, autora de grandes relatos de detectives en el periodo de entreguerras, y Ronald Arbuthnott Knox, admirador de la obra de Arthur Conan Doyle y creador de un divertido decálogo para el novelista policiaco, en el que aconsejaba a todos los escritores dedicados al género con afirmaciones como: «No está permitida la existencia de más de una habitación o pasaje oculto» o «El detective no puede cometer el crimen». También destacan los relatos protagonizados por el padre Brown, de Gilbert Keith Chesterton, y, cómo no, las más de sesenta novelas policiacas de la reina del crimen, Agatha Christie.

Esta prolífica autora británica creó dos famosos detectives, el belga de grandes bigotes, Hércules Poirot, y *miss* Marple, para los que diseñó una gran cantidad de tramas con un método muy particular, conocido como *Whodunit*. Proviene de la expresión *Who has done it?* ('¿Quién lo ha hecho?'), y consiste esencialmente en el planteamiento de un enigma, con las pistas necesarias para resolverlo y descubrir al culpable. La historia se focaliza en el detective, por lo general un personaje astuto, inteligente y algo excéntrico, y se desarrolla al ritmo de sus investigaciones.

La escuela americana: la novela negra

En contraste con la escuela inglesa y las «novelas *Whodunit*», tenemos la versión estadounidense, una evolución del género conocida como novela negra, o *hard-boiled*, con características específicas y algunos toques extremos. El calificativo de «negra» se puso por un lado por los ambientes oscuros que reflejaban, y fundamentalmente porque los primeros relatos se publicaron en la revista *Black Mask,* creada en 1920 por H. L. Mencken.

Se presenta un nuevo diseño, con violencia más explícita, con un

aire decadente y sórdido, lleno de contrastes y con un desarrollo psicológico a través de ambientes marginales y corruptos. Las tramas, a diferencia de las reflexivas propuestas británicas, presentan mucha más acción y las cuestiones morales, así como los límites entre el bien y el mal, se encarnan en personajes duros, decadentes, a menudo extremistas, cuyas motivaciones suelen girar en torno a grandes debilidades humanas, como la envidia, el ansia de poder, la venganza, la codicia o la lujuria. El detective clásico da paso a un nuevo personaje, un perfil menos flemático y analítico pero muy resolutivo. Valiente, cínico, desencantado, con un toque filosófico y una sólida integridad moral. Escéptico pero comprometido, deja huella sobre todo por su gran personalidad.

Entre muchos otros autores, hay que mencionar a los padres del género, grandes nombres como Carroll John Daly, creador del detective Race Williams; Dashiell Hammett, con Sam Spade (*El halcón maltés*, 1930), y Raymond Chandler, con el famoso protagonista de *El sueño eterno* (1939) y *El largo adiós* (1953), Philip Marlowe.

Europa tras las pistas

Por último, en este breve paso por el género policiaco, aunque nos dejemos muchos autores por el camino no podemos olvidarnos de otras grandes corrientes europeas, no británicas, que han definido también su propio estilo a lo largo de los años. Destacan dos grandes grupos, la novela negra mediterránea y la escuela nórdica, además de algunos nombres propios como el belga George Simenon, autor de más de doscientas novelas y creador de otro famoso personaje del género, el comisario Maigret:

> Aquella mañana el hombre llevaba pegado a su ropa un sordo olor a miseria. Tenía los ojos más hundidos. La mirada que dirigió a Maigret, en la pálida mañana, contenía el más patético de los reproches. ¿No lo habían conducido, poco a poco, pero a una velocidad que no dejaba de ser vertiginosa, hasta lo más bajo del escalafón? Se levantó el cuello del abrigo. No salió del barrio. Con mal sabor de boca, se metió en una taberna que acababa de abrir y se bebió, una tras otra, cuatro copas, como para arrancarse el espantoso regusto que aquella noche le había dejado en la garganta y en el pecho.
>
> *El hombre en la calle* (1939), George Simenon

El sueco Henning Mankell, por su parte, aprovechó sus novelas para hacer una profunda crítica social, mediante las aventuras protagonizadas por el inspector Kurt Wallander. Además de los orígenes, firmados por la pareja también sueca compuesta por Maj Sjöwall y Per Wahlöö, está la aportación con gran profundidad psicológica del islandés Arnaldur Indridason, desde los años sesenta, la de Stieg Larsson (Suecia) y su conocidísima trilogía *Millennium*, y la

del noruego Jo Nesbo, entre muchos otros, como buenos ejemplos de la novela negra nórdica.

Por último, por mencionar algunos de los autores mediterráneos más relevantes de los últimos tiempos, hay que destacar la serie del detective Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, además de la francesa Fred Vargas, el italiano Andrea Camilleri o el escritor español Lorenzo Silva, entre muchos otros.

Estas listas siempre reducen excesivamente el número de autores y obras que deberían mencionarse, pero los que están son un buen ejemplo de que el género policiaco, con todas sus escuelas, variantes y ramificaciones, sigue siendo una de las líneas narrativas más interesantes y demandadas de toda la literatura de ficción.

TRAS LA PISTA DEL ASESINO

¿Té o café?…

Whodunit – Hard-boiled

… y algunos crímenes por resolver:

- ***Los crímenes de la calle Morgue*** (1841)
  Edgar Allan Poe, Estados Unidos
- ***Canon holmesiano*** (1887-1927)
  Arthur Conan Doyle, Escocia
- ***El halcón maltés*** (1930)
  Dashiell Hammett, Estados Unidos
- ***Asesinato en el Orient Express*** (1934)
  Agatha Christie, Inglaterra
- ***El cartero siempre llama dos veces*** (1934)
  James M. Cain, Estados Unidos
- ***Rebeca*** (1938)
  Daphne du Maurier, Inglaterra
- ***El sueño eterno*** (1939)
  Raymond Chandler, Estados Unidos
- ***El espía que surgió del frío*** (1963)
  John Le Carré, Inglaterra
- ***El día del chacal*** (1971)
  Frederick Forsyth, Inglaterra
- ***El nombre de la rosa*** (1980)
  Umberto Eco, Italia

LA CIENCIA FICCIÓN

Si los cimientos de la novela policiaca se pueden representar mediante autores y obras clave, en el caso de la ciencia ficción es más justo mencionar como principales difusores del género a los editores, concretamente a dos, un visionario de Nueva Jersey y un emigrante.

Pero empecemos un poco antes, cuando no existían ninguno de los dos y estaban muy de moda unos relatos breves, generalmente del oeste, publicados en revistas mensuales llamadas *dime novels* (novelas de diez centavos). Se editaban originalmente en un papel salmón de baja calidad y tuvieron mucho éxito entre el público juvenil de finales del XIX, que además de relatos sobre guerras, conquistas, exploradores, Buffalo Bill o Jesse James, podían disfrutar, cómo no, con algunas historias de detectives. Es el precedente del *pulp fiction,* el magazine más famoso y más difundido en Estados Unidos desde comienzos del siglo XX, que sirvió de soporte para innumerables relatos de ciencia ficción.

Fue precisamente en uno de ellos, el anteriormente mencionado *Black Mask,* en el que un joven de Nueva Jersey descubrió algo que le cambió la vida. En aquel tiempo, invierno de 1923, ese joven de trece años llamado John Wood Campbell descubrió que el héroe más famoso de la galaxia se llamaba como él, y que después de leer sus aventuras no podía imaginar que su destino estuviese lejos de la literatura de ficción. Su ídolo, el héroe en cuestión, se llamaba John Carter, y era el protagonista de más de once novelas que Edgar Rice Burroughs escribió entre 1912 y 1943.

Inspirado por la obra de Burroughs, John elaboró su primera colección de relatos fantásticos y, tres años después, probó suerte en la mesa de uno de los editores más prestigiosos del momento: Hugo Gernsback, con la ilusión de ver su nombre publicado en la recién fundada *Amazing Stories.* Gernsback, nacido en Luxemburgo, había emigrado a Estados Unidos en 1904, y posiblemente aquella mañana, frente al chico de Nueva Jersey, no imaginó que se trataba de un encuentro providencial. Estaban frente a frente los dos eslabones clave en la historia del género. No obstante, no se interesó por ninguno de sus trabajos, aunque aprovechó la ocasión para recomendarle, si de verdad quería dedicarse a escribir relatos fantásticos, la lectura de los grandes maestros del XIX. Dos de ellos, Julio Verne y H. G. Wells, son considerados junto a Gernsback los padres de la ciencia ficción.

Por cierto, el término «ciencia ficción» fue ideado por el propio Gernsback en 1926, y define todas aquellas obras que tratan los avances científicos y tecnológicos y el impacto que puedan tener en la sociedad, aunque antes de eso, las fantasías elaboradas por Julio Verne entraban en una categoría aún por definir, que temporalmente fue denominada como «viajes extraordinarios». No obstante, el origen de esta productiva combinación entre ciencia y literatura, se establece por unanimidad en 1818, con la publicación de *Frankenstein*, de Mary Shelley.

- **Mary Shelley** (Inglaterra, 1797-1851)
  Frankenstein (1818)

Los inicios de la **CIENCIA FICCIÓN**

El último hombre (1826)
- **Julio Verne**, Francia (1828-1905)
  Cinco semanas en globo (1863)
  Viaje al centro de la Tierra (1864)
  De la Tierra a la Luna (1865)
  20 000 leguas de viaje submarino (1869)
  La isla misteriosa (1874)
  La vuelta al mundo en 80 días (1873)
- **Mark Twain**, Estados Unidos (1835-1910)
  Un yanqui en la corte del rey Arturo (1889)
- **H. G. Wells**, Estados Unidos (1866-1946)
  La máquina del tiempo (1895)
  La isla del doctor Moreau (1896)
  El hombre invisible (1897)
  La guerra de los mundos (1898)
- **Jack London**, Estados Unidos (1876-1916)
  El talón de hierro (1908)
  The red one (relato, 1918. Publicación póstuma)

John tuvo que esperar unos años, y tras la gran depresión de 1929 y el cambio de dirección al frente de la revista *Amazing,* comenzó allí a publicar algunos trabajos. John W. Campbell comenzó su etapa de maduración escribiendo su nombre completo, por el que empezaba a ser conocido por los lectores que mostraban cada vez más interés por su trabajo. En aquellos años, John estudió las grandes obras de los precursores del género, sus obsesiones y sus anhelos. Leyó los libros más famosos del británico Wells, descubrió los fabulosos viajes de Julio Verne y confesó especial admiración por la obra *De la Tierra a la Luna* (1865). Sin embargo, en 1932 queda impactado por la publicación de *Un mundo feliz*, del inglés Aldous Huxley. Tras leer esta novela, John inicia un proceso de transformación que no tendría vuelta atrás. Sus ideales de niño, sus héroes y sus aventuras se deshicieron en su mente de adulto. Atrás quedaban John Carter y Buck Rogers, el héroe creado por Philip Francis Nowlan en 1928. Ni siquiera la aparición de Flash Gordon, protagonista de una famosa historieta creada por el dibujante Alex Raymond en 1934 le hizo regresar a sus sueños infantiles. El nuevo John comenzó a admirar la ciencia, los avances tecnológicos, el progreso, e imaginó la mente humana como la más poderosa del universo. Cada vez hay menos lugar para las viejas pasiones románticas, la ciencia ficción es el triunfo de la civilización.

El Círculo de Campbell

Sobre las bases descritas, ya como editor de Astounding Stories a partir de 1937, construyó su imperio, una nueva cuna de grandes creadores denominada Círculo de Campbell. Y una de sus primeras

aportaciones fue la novela breve *Who goes there?* ('¿Quién hay ahí?') publicada en su propia revista, cómo no, en 1938.

En aquel verano del 38, el canadiense Alfred Elton Van Vogt se queda impresionado con el relato de Campbell y comienza a enviarle sus trabajos. Al principio es rechazado pero insiste hasta convertirse en uno de los «elegidos» por John para su famoso «Círculo», grupo de autores selectos y jóvenes promesas al que hay que añadir, a partir de 1939, a Robert Anson Heinlein, que tras media vida dedicada a la marina de los Estados Unidos, comienza a publicar ciencia ficción en *Astounding* con el relato *Lifeline*. En este mismo año, Campbell se atreve también con otros jóvenes prometedores, como Isaac Asimov, ruso de nacimiento pero hijo adoptivo de Brooklyn desde los tres años, que ya mostraba su enorme talento con tan solo diecinueve años.

Al Círculo de Campbell hay que añadir muchos autores más, como el neoyorquino Lyon Sprague de Camp y sus famosas novelas sobre Conan (personaje creado por Robert E. Howard), Lester del Rey, Jack Williamson o, posteriormente, Hal Clement. Pero entre todos ellos, junto a Heinlein, Asimov y Van Vogt, llegaron otros dos autores que no tardaron en convertirse en los favoritos de John, los elegidos para los largos e intensos debates editoriales. El estadounidense Clifford Donald Simak, creador de *Estación de tránsito* en 1963, y el también estadounidense Theodore Sturgeon y su *More than human* (1953), la obra que le dio más fama, además de varios guiones para *Star Trek* en los años sesenta.

Aquí comienza realmente la leyenda negra de Campbell, que Asimov explica con estas palabras en una de sus obras: «A Campbell le gustaban los relatos en que los seres humanos se proclamaban superiores a otras inteligencias, aunque estas se encontraran más avanzadas tecnológicamente…». John trataba de usar la ciencia ficción como herramienta para predecir lo que el futuro pudiera deparar. Estaba obsesionado con promover una forma de hacer ciencia ficción de la que anteriormente había tenido que desistir Gernsback, la cual despreciaba los seriales a la manera de autores como Edgar Rice Burroughs o E. E. Smith (en otro tiempo admirados), cuyos relatos cargados de aventuras intrascendentes, llenas de bellas mujeres en peligro y monstruos de ojos saltones, habían poblado los *pulps* hasta el nacimiento de *Astounding*. La nueva etapa de la ciencia ficción iba a estar cargada de plausibilidad científica.

En 1942, Hal Clement, escritor de Massachusetts, comienza también a publicar en *Astounding*. Entra en el Círculo de Campbell con *Proof* (1942) y se convierte enseguida en uno de los favoritos de John por su aportación al género con la «ciencia ficción dura». Poul Anderson también se incorpora al prestigioso Círculo por méritos propios. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la novela comienza a desplazar

claramente a las revistas *pulp*. Es un formato en alza que poco a poco va cambiando el hábito de los lectores y su demanda. Estos años no solo llegaron con grandes cambios y el declive de los *pulp magazine,* también fueron tiempos de renovación, con algunas incorporaciones que marcarían una nueva era.

Arthur C. Clarke, que comenzó a escribir ciencia ficción nada más terminar la guerra, con veintiocho años, publicó su primer relato (*Partida de rescate*) en el número de mayo de 1946 de *Astounding*. Su aparición fue tan importante como la de George Orwell y su gran obra *1984*, que vaticinó un inquietante futuro el año de su publicación, 1949, y sirvió de inspiración para muchos escritores de generaciones futuras. Al trabajo de Orwell se suma enseguida la fama del británico John Wyndham durante la década de los años cincuenta, sobre todo gracias a sus novelas *El día de los trífidos* (1951) y *Las Crisálidas* (1955). A este autor británico le gustaba referirse a la ciencia ficción con el nombre de «fantasía lógica». En plena «Edad de Plata» aparecen también Ray Bradbury con sus *Crónicas marcianas* (1950) y *Fahrenheit 451* (1953); Richard Matheson, de Nueva Jersey, con *Soy leyenda* (1954) y *El increíble hombre menguante* (1956); el polaco Stanislaw Lem y su obra maestra *Solaris* (1961); y el excéntrico Frank Herbert con *Dune* (1965), el inicio de una saga inolvidable.

La «Edad de Plata» termina con la obra de Herbert, poco antes de que dos novelas marcaran una nueva transición: la sorprendente obra de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?,* y la madurez creativa de Arthur C. Clarke, *2001, una odisea del espacio*, ambas publicadas en 1968, fecha del inicio de la «Nueva Era» de la ciencia ficción.

La CIENCIA FICCIÓN en el siglo XX

Dos grandes edades…

ORO (1938-1950) **— PLATA** (1951-1965)

… y diez títulos imprescindibles:

- ***Un mundo feliz*** (1932)
  Aldous Huxley, Inglaterra
- ***1984*** (1949)
  George Orwell, Inglaterra
- ***El viaje del Beagle Espacial*** (1950)
  Alfred E. Van Vogt, Canadá
- ***Crónicas marcianas*** (1950)
  Ray Bradbury, Estados Unidos
- ***Soy leyenda*** (1954)
  Richard Matheson, Estados Unidos
- ***Solaris*** (1961)
  Stanislaw Lem, Polonia

- ***Estación de tránsito*** (1963)
  Clifford Simak, Estados Unidos
- ***Dune*** (1965)
  Frank Herbert, Estados Unidos
- ***¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*** (1968)
  Philip K. Dick, Estados Unidos
- ***2001: una odisea del espacio*** (1968)
  Arthur C. Clarke, Inglaterra

Solo ha sido necesario bucear un poco y a estas alturas ya nos habremos dado cuenta de que el concepto «género literario», se refiera a los tres grandes géneros clásicos o a las distintas formas contemporáneas que derivan de la novela, se queda muy corto para describir el inmenso universo que contiene. Ya sean detectives, aventureros del espacio o protagonistas de cualquiera de los temas mencionados al comienzo de este capítulo, disponen de una variedad inabarcable de tramas y escenarios para ir en busca de sus propósitos. Nuestra labor como escritores es iluminar bien el camino y, por supuesto, disfrutar del viaje.

GÉNEROS Y GENERACIONES

Los criterios de clasificación son muy diversos y podría resultar una labor tan larga como poco práctica dedicarse a establecer demasiados grupos y etiquetas. No obstante, la agrupación temática se muestra insuficiente cuando el género evoluciona considerablemente con el paso del tiempo, y ya hemos visto en los dos ejemplos analizados, obras policiacas y de ciencia ficción, que hay cambios notables entre las primeras creaciones, las que se consideran como raíces del género, y las que podamos encontrar veinte, treinta o cincuenta años después.

Por eso con frecuencia se recurre a una referencia generacional, a clasificar las obras en función del periodo histórico en el que fueron escritas, de acuerdo a las circunstancias políticas, sociales y culturales que influyeron a sus autores. Por tanto, no se destaca tanto el tema en sí como la intención narrativa, el mensaje que pretende transmitir un grupo determinado o una generación. Generalmente asociados a un país o a una ciudad como símbolo, en un periodo histórico concreto, se clasifica el modo de expresión de una voz colectiva.

Criterios principales que definen una **generación literaria**

- **Proximidad**
  Los miembros deben tener cierta proximidad en sus fechas de nacimiento (no más de diez o quince años de diferencia)
- **Formación intelectual**
  Todos deben tener un nivel de formación semejante

Criterios principales que definen una generación literaria

- **Convivencia**
  Deben tener cierta proximidad geográfica. A veces una ciudad (Madrid, París, Londres, Buenos Aires…) simboliza la identidad del grupo
- **Hecho histórico relevante**
  Tienen que estar unidos por un motivo, como reacción a un determinado acontecimiento (una guerra, una situación política, etc.)
- **Identidad y actitud**
  Independientemente del estilo literario de cada miembro, debe existir una intención común que los defina, un rasgo (o varios) que se muestre en el modo de escribir y en los temas tratados

De este modo, obras como *Manhattan Transfer* o *El gran Gatsby*, de John Dos Passos y Francis Scott Fitzgerald respectivamente, no se relacionan temáticamente ni se clasifican como novelas costumbristas, por tratar desde distintas perspectivas la vida de la sociedad americana, ya que tiene mucho más sentido identificarlas por su intención, por la crítica que subyace en ambas, el ambiente decadente y efímero, los referentes sociales, la moral y los valores diluidos en cada personaje, que representan el modo de pensar de dos de los miembros más influyentes de la literatura americana de entreguerras, ambos clasificados como miembros de la *lost generation.*

Con el mismo criterio se agrupó a otros escritores por distintas causas, como las generaciones del 98 y del 27 en España, los representantes del realismo mágico, los autores de la *beat generation* e incluso la recién definida como generación *Kindle,* que se adapta a los cambios que ha sufrido el mercado en los últimos años y a las innovaciones tecnológicas que dibujan un nuevo paradigma editorial.

En cualquier caso, se hable de clasificaciones temáticas o generacionales, se trata de una evolución tan necesaria como inevitable, una forma de adaptarse al entorno y vincular la creatividad al ritmo cotidiano, a todo lo que nos rodea, que en definitiva es la fuente que origina cualquier relato. Todo sigue su curso, se transforma, y puede que las generaciones recién llegadas, por su naturaleza, necesiten cambiar alguno de los criterios mencionados anteriormente. ¿Quizá el de convivencia y proximidad geográfica? Al fin y al cabo, la revolución digital ha conseguido poner en contacto casi todos los rincones del planeta.

13
Literatura de no ficción

La escritura creativa nos propone, una vez más, un reto muy interesante. Hasta ahora hemos construido toda clase de figuras al componer una escena, desde un espacio sencillo y reducido hasta grandes extensiones o complicados laberintos; también hemos viajado a través del tiempo, nos hemos sumergido a gran profundidad en la mente de algunos personajes y hemos conseguido que los intérpretes de nuestro relato sobrevivan a la última página del libro. Jugar con las palabras nos ha permitido moldear cada universo de ficción de muchas maneras distintas hasta conseguir asombrosas estructuras. ¿Qué tal si lo intentamos ahora con los géneros de no ficción?

Quizá no se nos había ocurrido pero los juegos retóricos, el efecto mágico del control del tiempo y la consistencia que presenta una buena estructura no son elementos exclusivos de la literatura de ficción. De hecho, cuando aplicamos una buena cantidad de recursos técnicos y creativos a cualquier texto, sea de la naturaleza que sea, logramos multiplicar considerablemente su eficacia.

Al fin y al cabo, tanto si se trata de una novela como de una carta formal, necesitamos captar la atención del lector, contarle el mensaje con claridad y permitir que siga el discurso fácilmente, sin obstáculos sintácticos ni de cualquier otra clase, hasta llegar a una conclusión que lo deje satisfecho y le permita entender el sentido global de la obra. Porque la creatividad no es más que estrategia, y las palabras pertenecen a un juego en el que las reglas están construidas con un material flexible que se adapta perfectamente a nuestra imaginación.

Es verdad que puede sonar un poco raro que tengamos que convertirnos en estrategas para trabajar con nuestra creatividad; pero tenemos que recordar que construir un mensaje no es un fin en sí mismo, sino la primera etapa de un proceso de comunicación. Por tanto, para que dicho proceso se complete con éxito, tenemos que escoger muy bien los elementos que vamos a usar y combinarlos con habilidad. Como si se tratase de una pócima secreta, debemos seleccionar los mejores ingredientes y añadir un toque mágico final. Un poco de buena retórica, sin pasarnos, algunas subordinadas bien cosidas, tres o cuatro detalles, cierto misterio y una cadencia fluida y

sugerente deberían bastar, aunque mejor será que no dejemos la fórmula escrita en ninguna parte, por si acaso.

Ante un texto de no ficción habitualmente tendemos a pensar que se trata de algo excesivamente formal, que al no presentar personajes ni mundos imaginarios pierde buena parte de su componente creativo. Pero no es así, en absoluto. El hecho de trabajar con datos ficticios o reales es algo puramente circunstancial. En ambos casos estamos tratando de convencer, queremos captar la atención del lector, seducir, sorprender…, y mientras seamos fieles al pacto narrativo no debemos preocuparnos de nada más.

Este último punto es realmente sencillo. Dicho pacto, que el lector acepte las condiciones narrativas que le proponemos, sabemos que siempre funciona salvo que se nos ocurra saltarnos nuestras propias reglas, es decir, que utilicemos un recurso aleatorio e inverosímil para sacar a nuestro protagonista de un apuro, por ejemplo o, en el caso de una obra de no ficción, que modifiquemos total o parcialmente los datos reales que estamos tratando. En definitiva, textos de una u otra naturaleza no funcionarán en el caso de que engañemos al lector, ni más ni menos. En cuanto al resto, como veremos a continuación, cuanto más creativo mejor.

FORMAL SÍ, PERO CREATIVO

Cuando hablamos de texto formal nos referimos a unas referencias establecidas (cierto tipo de encabezado o despedida en algunas cartas, las referencias de tiempo y lugar al comienzo de una noticia, etc.) que, además de dejar muy claro de qué mensaje se trata, nos facilitan las cosas cuando tenemos que utilizarlas en un contexto específico. Son elementos invariables que nos permiten identificar esa clase de escritos, pero a partir de ahí, después de concretar el objetivo y la naturaleza del texto, podemos filtrar el mensaje a través de la escritura creativa con mucha más libertad de lo que parece, podemos componer una melodía del mismo modo que hacemos con la literatura de ficción.

No obstante, si no podemos trasladarnos a un escenario imaginario e inventar una escena en la que unos personajes se muevan con total libertad, ¿en qué consiste la creatividad en un texto de no ficción? En primer lugar en definir un **objetivo:** debemos fijar el rumbo y no desviarnos de él. El propio texto pedirá lo que necesite siempre que tengamos claro para qué lo vamos a utilizar. Como veremos más adelante, el hecho de afrontar la redacción de un artículo, una crónica, un reportaje, una biografía o un ensayo, ya nos orienta directamente hacia las herramientas que mejor nos pueden servir. Y a

diferencia de lo que ocurre con la ficción, una vez definido el objetivo nos damos cuenta de que ahora sí aparece la figura del **autor.** El escritor es el responsable de la voz activa, es el narrador, y por lo tanto se dirige directamente al lector.

Vamos a ver lo que distingue principalmente unos textos de otros:

> Desde aquí miro hacia el sur, las montañas *Dois Irmaos ya Leblon*. Las favelas ascienden envolviendo las colinas. Las torres de los hoteles acaparan el área frente a la playa y por doquier la gente se mueve en bicicletas, tablas sobre la cresta de las olas, veleros, canchas de futbol, alas delta, helicópteros, monopatines y, ahora, la última tendencia, tablas enormes que montan las adolescentes de Río como símbolo de la máxima elegancia. Puedo ver todo desde lo alto, aunque los que van en monopatines parecen hormigas, y las montañas de Río, con su forma de molde de galletas, semejan piezas de ajedrez mezcladas en una ensalada verde.
>
> «Río desde las alturas», en *Traveler*, *National Geographic* (2014), por Jonathan Franklin

En este primer fragmento nos encontramos un texto narrativo no focalizado (sin personajes) que nos descubre una perspectiva aérea de Río de Janeiro. Es un lenguaje que nos pone en comunicación directa con el autor, el cual nos informa de lo que observa. Vemos que utiliza recursos creativos, como las metáforas al describir el paisaje («las montañas de Río, con su forma de molde de galletas, semejan piezas de ajedrez mezcladas en una ensalada verde»), pero no plantea una situación imaginaria, solo realza lo que ve. De un modo original, eso sí.

Ahora veamos otro rincón característico de esa misma ciudad a través de los ojos de un personaje de ficción:

> La señora de Jorge B. Xavier simplemente no sabía decir cómo había entrado. Por la puerta principal no fue. Le parecía que vagamente soñadora había entrado por una especie de estrecha abertura en medio de los escombros de la construcción, como si hubiera entrado de soslayo por un agujero hecho solo para ella. El hecho es que cuando se dio cuenta, ya estaba dentro.
>
> Y cuando se dio cuenta, advirtió que estaba muy, muy adentro. Caminaba interminablemente por los subterráneos del estadio de Maracaná, o por lo menos le habían parecido cavernas estrechas que daban a salas cerradas y, cuando se abrían las salas, solo había una ventana que daba al estadio. Este, a aquella hora tórridamente desierto, reverberaba al extremo sol de un calor inusitado en aquel día de pleno invierno.
>
> *La búsqueda de la dignidad* (1974), Clarice Lispector

Como podemos comprobar, el discurso cambia completamente. Ahora vemos otra parte de Río, o mejor dicho, la descubrimos, al mismo tiempo que la descubre la protagonista del relato. Avanzamos en un escenario que nos llega a través de sus ojos, filtrado por sus emociones y al ritmo que marca su curiosidad.

Nos encontramos en un entorno ficticio (aunque utilice un lugar real), en el transcurso de una escena en la que puede suceder cualquier cosa. Y ahí está una de las diferencias fundamentales con el

texto de no ficción, ya que a través de este conocemos lugares o acontecimientos, recibimos información bien organizada que nos ayuda a saber más cosas acerca de una ciudad, una persona, un periodo histórico, etc., pero no nos trasladamos a un lugar en el momento en el que algo está a punto de suceder.

En cualquier caso, al servicio de un tipo de texto o de otro, la escritura creativa cumple perfectamente su cometido. Cuando adquirimos cierta experiencia en su manejo, resulta un arma de comunicación excepcional, pero para conseguirlo debemos tener siempre bien presente que su eficacia se comprueba mediante el oído, se escucha, así que cada vez que detectemos alguna nota fuera de sitio o un conjunto desafinado, no tendremos más remedio que volver al comienzo del párrafo y reconstruir.

LA CRÓNICA Y EL REPORTAJE

Mediante la crónica periodística narramos una sucesión de acontecimientos en orden cronológico, con un estilo determinado y las características propias del tema tratado (deporte, política, viajes…), Podemos definirla como el relato de no ficción.

Ya que el propio autor, testigo directo de lo sucedido, es quien se dirige al lector sin utilizar narradores ni personajes, podrá transmitir la información a través de su perspectiva, mediante una idea o una emoción que le sirva como hilo narrativo. Es decir, una crónica de viajes no se debe limitar a describir los lugares que recorre el viajero en un intervalo de tiempo, como si fuera una guía informativa, sino que los puede envolver en un ambiente romántico, o de aventura, científico, etc.

Parece más sencillo transmitir emociones con una crónica de viajes que con otra que trate, por ejemplo, un tema político, pero en realidad ambas deben seguir una estructura similar que las distinga claramente de la transmisión escueta y objetiva de los hechos, de la noticia. Así, una crónica que pretenda contar la elección de un nuevo presidente tendrá que incluir detalles de muchos tipos, incluso alguno referido a la vida personal de la persona en cuestión, además de antecedentes históricos y una descripción detallada del suceso en sí.

A partir de un acontecimiento que tuvo gran repercusión mundial a finales de 2013, vamos a ver las principales diferencias que hay entre tratar la información como noticia o como crónica.

a) Como noticia:

La muerte de Mandela conmociona a Sudáfrica

y entristece al mundo

EFE | JOHANNESBURGO 5 diciembre 2013
Después de varios meses enfermo por una infección pulmonar, el expresidente de Sudáfrica Nelson Mandela ha fallecido a los 95 años de edad, una pérdida que ha conmocionado a su país y ha entristecido al resto del mundo.

Madiba, tal y como se le conocía popularmente en su país, murió ayer a las 20.50 horas en su casa de Johannesburgo, pero el anuncio oficial de su fallecimiento no se produjo hasta cuatro horas más tarde, y fue a través de una alocución del actual presidente, Jacob Zuma, televisada y radiada por los medios públicos.

Agencia EFE (05/12/2013)

b) Como crónica:

Nelson Mandela, la sonrisa de África

«Los intentos por dividir nuestro pueblo en bandos étnicos, por convertir su rica variedad en un peligro que perfore nuestros corazones, debemos hacerlos fracasar». Así pensaba Nelson Mandela en 1991 y de la misma manera actuó hasta el día de su muerte.

Madrid—. Fue un momento breve pero inolvidable. Conocer en persona a Madiba, como se le llamaba en Sudáfrica a Nelson Rolihlahla Mandela, fue como compartir con una leyenda viva. Algunos lo consideran el reconciliador de su país, otros lo recuerdan como un gran presidente, y unos pocos como el reo 46664, número que lo identificó durante los 27 años que guardó prisión.

Esa vez la conversación no duró más de quince minutos, pero fue tiempo suficiente para confirmar que se trataba de una persona especial, alguien que transmite respeto y admiración. Cada palabra suya era una especie de filosofía de vida y vida política. «Espero que mi vida haya servido para mejorar en algo la vida de los demás». Esa frase pude apuntarla.

Fotos con personalidades de todo el mundo, libros de escritores destacados como Nadine Gordimer —premio Nobel de Literatura 1991— y Cornel West, reconocido activista de derechos humanos, son parte de los trofeos que se pueden apreciar en una oficina en la que todo gira en torno al hombre que transformó Sudáfrica, con su ejemplo y trabajo.

«Nelson Mandela, la sonrisa de África», en *Crónica* (12/2013),
por Venancio del Toro

Como podemos comprobar, el mismo hecho histórico nos llega de dos formas totalmente distintas. Mientras que la noticia se limita a contarnos objetivamente lo que ha sucedido, la crónica se construye a partir de los mismos datos mediante la perspectiva del autor, un ángulo subjetivo que nos cuenta la muerte de Nelson Mandela a través de sus valores, de su imagen como símbolo de lucha y respeto por los derechos humanos. «“Espero que mi vida haya servido para mejorar en algo la vida de los demás”. Esa frase pude apuntarla».

Una crónica, por tanto, lleva implícito el concepto de escritura creativa en su construcción, fundamentalmente porque en esa perspectiva, en la implicación emocional de quien la escribe, está su auténtico significado. En cierto modo, podemos decir que se parece al modo en el que contaríamos a un amigo nuestra experiencia en las

últimas vacaciones o nuestra actitud ante cualquier otro acontecimiento. No lo haríamos con un formato de noticia, con una síntesis de lo sucedido sin valoración personal; al contrario, hablaríamos de nuestro viaje junto a nuestra experiencia emocional, con la mayor riqueza de detalles posible, quizá porque el lugar nos impresionó, porque al fin conocimos la ciudad que solo habíamos visto en postales o porque allí encontramos un gran amor.

El viajero

La primera emoción al poner los pies en un lugar desconocido se respira, un tiempo después se recuerda y, finalmente, se escribe. Esta podría ser la secuencia del **reportaje de viajes,** o si se quiere, la perspectiva del viajero que ha decidido contar lo que vio, esa pequeña parte de un país o una ciudad que nadie más ha visto del mismo modo.

Eso de «respirar» ya lo hemos visto antes, cuando nos referíamos a la composición de nuestro relato, así que parece ser algo importante que se aplica también a la literatura de no ficción. Respirar. Porque si al descubrir un lugar (la primera vez que lo vemos, o quizá la primera que lo percibimos de un modo especial) no lo hacemos con todos los sentidos, será bastante complicado que podamos escribir sobre él. Llegarán las imágenes, haremos una descripción detallada de todo cuanto vimos e incluso podremos hacer alguna recomendación, pero eso no basta, necesitamos incluir el ritmo narrativo, el pulso que necesita cualquier texto de no ficción.

Para ello vamos a recordar que el motor de nuestro relato de ficción es el propósito, las motivaciones que impulsan a nuestros personajes a tomar decisiones y construir la trama. Y ya que en la escritura de no ficción carecemos de personajes, debemos concentrarnos ante todo en nuestro propósito como autores, o mejor dicho, como comunicadores: **informar.** Y si a esto le añadimos el componente de subjetividad que necesita el reportaje, el resultado es una información filtrada a través del impulso emocional predominante. ¿Hicimos un viaje que nos regaló serenidad? ¿Descubrimos algo que nos produjo tristeza? ¿Nos resultó divertido? ¿Intenso? ¿Misterioso? Cuando tengamos la respuesta a cualquiera de estas preguntas ya sabremos que la información, todos los datos que hayamos podido obtener antes, durante y después del viaje, tendrá el envoltorio creativo adecuado.

> Como un reino mítico enclavado entre montañas sibilinas y eternas, como un feudo antiguo enraizado entre la tradición y la niebla, lo primero que sorprende de Bután es su misterio, su condición de país escurridizo e inexplorado. Desde que, tras una complicada acrobacia aérea, a la altura de un selecto puñado de pilotos, aterrizo en el aeropuerto de Paro, me invade la persistente sensación de estar habitando un territorio prohibido, de estar

irrumpiendo en un incontaminado reducto de virginidad.

«Viaje a Bután», en *Geo*, 2012 por Javier Castaño

Como vemos en este fragmento, un buen reportaje de viajes es, ante todo, una invitación. Debemos construir una propuesta difícil de rechazar que se asome a un lugar único, que descubra un misterioso reino de Asia, una gran capital europea o las lejanas tierras del Ártico, como si fuésemos el primer ser humano que pone sus pies allí. Vamos a hacer que el lector se meta en la piel de los grandes conquistadores, que vea la Luna unos segundos antes de pisar su superficie o un delgado horizonte de tierra desde una carabela. Porque los lugares son todos el mismo hasta que les damos un nombre, un valor, y sin él no son más que una coordenada geográfica. ¿O acaso vemos la misma ciudad en un mapa que después de escucharla en una canción?

Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más penas ni olvido […].

Mi Buenos Aires querido (1934), Carlos Gardel

LA BIOGRAFÍA

Se trata de un género con unas características muy específicas, que sin embargo permite un desarrollo mucho más creativo de lo que pueda parecer. Por **biografía** entendemos la historia completa de la vida de un personaje real, a través de todos los acontecimientos relevantes, anécdotas y rasgos de su personalidad. Y aunque generalmente está escrita en tercera persona, por un periodista o un biógrafo, también puede estar contada en primera persona por el propio personaje **(autobiografía).** Esta última opción a veces se transmite también con el título de **memoria,** que generalmente se considera un término análogo aunque a veces se distingue de la autobiografía en que solo se refiere a un periodo concreto, no a la vida entera. Dentro del formato autobiográfico encontramos con frecuencia **diarios** o, como veremos más adelante, **libros de viajes,** en los que el autor nos revela su personalidad a través del lugar (o lugares) con el que más se identifica.

La biografía pertenece a los géneros de no ficción aunque a veces puede construirse de forma novelada a partir de hechos reales. Es decir, podemos contar la trayectoria de un emperador, un músico o un cineasta e imaginar sus reflexiones, su forma de asimilar lo que le sucede, algo que tenemos que clasificar como ficción, en el grupo de

novela histórica, y no como modalidad propia del género biográfico. En este apartado podemos incluir la novela de la escritora belga Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano* (1951), que relata la vida del famoso emperador del Imperio romano a través de sus cartas a Marco Aurelio.

En cualquier caso, la estructura debe girar en torno a la vida de alguien que, por el motivo que sea, ocupa un lugar relevante en la historia, en el imaginario colectivo, en ese amplio conjunto de valores y costumbres que definen una sociedad en una época determinada. Así, como ocurre con el reportaje, la información en sí es insuficiente, debemos tratarla, ligarla a un contexto y a un propósito determinados. Porque el auténtico interés de una biografía radica en que sepamos comunicar eficazmente las grandes motivaciones de la persona retratada, su *leitmotiv,* todo lo que dio un sentido trascendental a su vida. Dicho de otro modo, el interés de una biografía es directamente proporcional al grado de compromiso social de dicho personaje, a todo lo que pudo aportar a su entorno.

No hay modo razonable de hablar sobre un personaje, y más si se trata de uno de los grandes de todos los tiempos, si no lo situamos previamente en su época. Es entonces, tras ponerle ese marco, cuando somos capaces de comprenderlo, de apreciarlo y de valorarlo.

En ese sentido, la época en que vivió Isabel la Católica, la que va desde el año 1451, en el que nace, hasta el de 1504, en el que muere, está enmarcada por dos acontecimientos de primer orden. En primer lugar, dos años después de su nacimiento se produce, en la otra punta de Europa, nada menos que la caída de Constantinopla en manos del naciente Imperio turco; esto es, la desaparición del Imperio bizantino, que había brillado a lo largo de todo un milenio. Algo de tanta trascendencia, que no en vano la historiografía tradicional lo consideraba como el final de la Edad Media; curiosamente, sería la España de Isabel la que daría, medio siglo más tarde, la justa réplica a ese avance musulmán, con la conquista del reino nazarí de Granada.

De tanta trascendencia o más, si cabe, fue el otro fenómeno ocurrido en Occidente: el de las navegaciones oceánicas, y con ello, el magno descubrimiento de América, en el que tanto protagonismo tendría la gran Reina.

[…]

El viajero que partiendo de Peñaranda toma la vía de Medina del Campo se encuentra, a mitad de camino, cuando lleva recorridas unas cuatro leguas, con una vista que no deja de sorprenderle. Después de pasar algunos pequeños pueblos (Rágama, Rasueros), de pronto, al culminar una pequeña cuesta, divisa a lo lejos una villa de tonos cárdenos, que destaca sobre los campos de trigales que la circundan. Si tiene la suerte de que el día sea medianamente luminoso, como es frecuente en la meseta, aun en los meses de invierno, podrá comprobar pronto que es villa amurallada y de razonables proporciones. Tiene ante sí a Madrigal de las Altas Torres, lugar ilustre, un lugar que ocupa un puesto de honor en la historia hispana.

Y ello porque en Madrigal, como es tan notorio, nació Isabel de Castilla, Isabel de las Españas, o si se quiere recordar el título pontificio, Isabel la Católica.

[…]

Después de muchos vaivenes, aquella España de 1492 vio cómo Isabel amparaba el proyecto de un oscuro navegante, cuyo nombre ha traspasado ya los siglos, pero de cuyo sano juicio muchos dudaban entonces: Cristóbal Colón.

¡Ahí era nada! Atreverse a afrontar el incierto viaje en busca de las costas del Lejano Oriente, siempre yendo hacia Occidente. Eso era dar por segura una teoría de algunos sabios de la Antigüedad de la que muchos dudaban. A saber: que la Tierra era redonda. Y además que la distancia no fuera tan grande para que aquellas minúsculas naos de la época, tan limitadas en su desplazamiento por el agua potable y los alimentos que podían llevar, lograsen alcanzar tan lejanas costas.

Fernández Álvarez nos presenta con su particular perspectiva a Isabel I, desde su nacimiento, a través de sus treinta años como reina de Castilla y veintiséis como reina consorte de Aragón, junto a Fernando II. Nos acerca a un ser de carne y hueso, consigue humanizar el retrato de una figura clave de la historia española.

Del mismo modo que hacemos con los actores en un relato de ficción, en una biografía buscamos el vínculo emocional del lector con el personaje, los detalles con los que pueda identificarse, los matices que explican cómo una trayectoria de vida común, como la de cualquier otra persona de su tiempo, se convirtió en un camino extraordinario.

Por el destino, por herencia, por un acontecimiento puntual, una decisión determinante o por una combinación de todos esos factores y algunos más, un ser humano corriente entra en la historia, protagoniza un periodo que influirá directamente en la vida de sus contemporáneos y posiblemente en la de muchas generaciones futuras; se convierte en líder de una causa, en el padre de una corriente de pensamiento, en el símbolo de unos determinados valores o en el creador de un invento trascendental, y dejará un legado que años después, quizá siglos, alguien decidirá contar en forma de obra literaria.

LOS LIBROS DE VIAJES

Acabamos de definir el libro de viajes como una variante de la biografía y en cierto sentido debemos entenderlo así. Al fin y al cabo, ese lugar que reinventamos nace a través de una emoción, utiliza todo lo que nos dejó una profunda huella cuando estuvimos allí. No obstante, el protagonismo pasa de una persona a un lugar, ya sea una ciudad, una pequeña región o un continente entero, lo cual permite cierta flexibilidad temporal, que ya no tiene que limitarse a los años de vida de un personaje o a las fechas de acontecimientos concretos.

A diferencia del reportaje, afrontar la construcción de un libro de viajes requiere un hilo conductor más sólido, un buen soporte para un desarrollo de larga duración que consiga mantener la atención del lector hasta la última página. El autor puede elegir el vehículo narrativo que prefiera, desde la cronología de una transición política, hasta su proceso de madurez personal durante los años que estuvo en un determinado país, pero la estructura debe ser muy parecida a la que hemos visto anteriormente para cualquier proyecto de ficción: la acción manda y se desarrolla mediante un planteamiento, un nudo y

un desenlace.

En algunos casos, como vemos en el fragmento siguiente, una acertada introducción transmite la esencia del libro en pocas palabras e invita a iniciar una travesía apasionante:

> He vivido unos cuantos años en África. Fui allí por primera vez en 1957. Luego, a lo largo de cuarenta años, he vuelto cada vez que se presentaba la ocasión. Viajé mucho. Siempre he evitado las rutas oficiales, los palacios, las figuras importantes, la gran política. Todo lo contrario: prefería subirme a camiones encontrados por casualidad, recorrer el desierto con los nómadas y ser huésped de los campesinos de la sabana tropical. Su vida es un martirio, un tormento que, sin embargo, soportan con una tenacidad y un ánimo asombrosos.
>
> De manera que este no es un libro sobre África, sino sobre algunas personas de allí, sobre mis encuentros con ellas y el tiempo que pasamos juntos. Este continente es demasiado grande para describirlo. Es todo un océano, un planeta aparte, todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria. Solo por una convención reduccionista, por comodidad, decimos «África». En la realidad, salvo por el nombre geográfico, África no existe.
>
> *Ébano* (1998), Ryszard Kapuscinski

El viaje interior

Cada libro de viajes, antes de convertirse en una fabulosa aventura para el lector amante del género, ha supuesto una experiencia íntima y personal para el autor, un proceso de transformación, un viaje interior que después de haber sido recorrido infinidad de veces por la imaginación, llega al papel maduro y envejecido. No obstante, se trata de una vejez referida a la experiencia, a la capacidad de un texto para transmitirse con la pausa y la seguridad que requieren los grandes relatos.

Escribiremos un libro de viajes cuando estemos preparados para ello, cuando el tiempo nos haya permitido tomar la distancia suficiente y podamos extraer del pasado un mensaje esencial. De lo contrario, convertiremos nuestro relato en una aburrida y trivial visita guiada que apenas tendrá interés para el lector. Porque sin duda, el mensaje más trascendente que podemos contar en una obra de estas características es el que no se ve, el que no queda escrito en ninguno de los capítulos pero que, sin embargo, como hemos repetido tantas veces, se respira en cada página.

De hecho, si lo pensamos bien, cuando decidimos leer una biografía nos fijamos pocas veces en el autor y vamos directamente al personaje que nos llama la atención. Sin embargo, cuando elegimos un libro de viajes nos atrae poderosamente la experiencia de quien lo ha escrito, su forma casi mágica de llevarlo al papel. Kapuscinski nos revela su particular «África interior», que nos apasiona tanto como la que nos pueda contar Javier Reverte en su *Sueño de África*, como la perspectiva sobre China de Manuel Leguineche en *Adiós Hong-Kong* o la peculiar obra sobre Sri Lanka del escritor suizo Nicolas Bouvier, *El pez*

escorpión.

> Dicen que cuando en Nueva York son las tres de la tarde, en Europa son las nueve de diez años antes. Es posible. La voracidad del tiempo ha seguido desplazándose hacia occidente y ha cerrado el círculo en oriente: el futuro de hoy ruge en Shanghai. No sé si Nueva York sigue una década por delante. El cine de nuestra memoria nos la hace tan conocida que forma parte del pasado. Da igual, yo llegué con retraso y mis ideas sobre el progreso son confusas. Si hubiera podido elegir, habría visto por primera vez los muelles del Hudson hacia 1960, desde la cubierta de un trasatlántico, y habría desembarcado en una ciudad en la que no había almuerzo sin tres martinis ni taxistas sin corbata, se fumaba sin filtro y Times Square era Babilonia, no una encrucijada ruidosa envuelta en anuncios luminosos. Aquella de 1960 era una ciudad joven y cínica, arrogante, intacta.
>
> *Historias de Nueva York* (2012), Enric González

Después de leer este fragmento no hay duda de que no se trata de una ciudad, sino de la ciudad de Enric, es su viaje interior lo que percibimos, su forma de trasladar al papel una parte del mundo en un momento determinado. Aquel Nueva York ha dejado de existir, fue así una vez, con esa luz, con los sonidos que no se volverán a repetir, con una forma de avanzar a través del tiempo que solo un buen observador es capaz de captar.

EL ENSAYO

Vamos con un género literario didáctico. Y no porque de esa forma tan escueta podamos definir el ensayo o porque las distintas formas de literatura (de ficción o de no ficción) no sean, en muchos sentidos, didácticas, sino porque el escritor, cuando elige un tema que realmente representa su formación personal, uno de los que mejor conoce, o de los que más le interesan, e incluso le obsesionan, estructura su presentación al lector de una forma especialmente formal, se preocupa de que, por encima de todo, reciba una reflexión subjetiva y experta de dicho tema concreto.

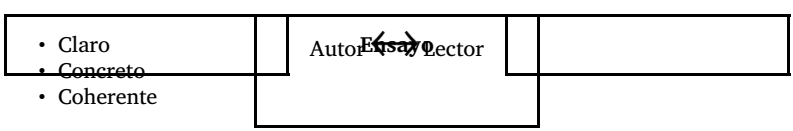
En eso consiste el ensayo, en mostrar un punto de vista totalmente personal mediante una estructura muy flexible, aunque conviene dar referencias claras y directas sobre cada una de sus partes y no caer en exceso en la divagación, ya que lograremos mantener el interés del lector siempre que no olvidemos las tres *ces* indispensables en este tipo de discurso narrativo, sus tres características fundamentales: **claridad, concreción** y **coherencia.**

Que nuestro pensamiento sea complejo y nuestra propuesta ambiciosa no quiere decir que nuestro ensayo deba presentar un texto denso y confuso. Al contrario, tenemos que hacer un esfuerzo por transmitir ideas bien elaboradas del modo más claro posible, lo cual resulta ser en la mayor parte de los casos la tarea más complicada.

Una cosa es dominar bien una materia y otra muy distinta saber comunicarla, traducirla mediante un lenguaje eficaz que, sin perder la profundidad ni los matices del pensamiento original, se haga entender por el lector con facilidad. Además, un buen ensayista debe aprender a condensar sus ideas en pequeñas dosis de información, a dar prioridad a la síntesis sobre el análisis y dejar que el texto se extienda solo cuando sea necesario, cuando sea un valor añadido al mensaje global de la obra. Por último, el conjunto debe presentar cierta coherencia, debe mostrarse como un pensamiento único, bien pautado y bien desarrollado, sin que el discurso se pierda por alguna vía secundaria, aparezcan constantes contradicciones o algunos asuntos ocupen un espacio de varias páginas y otros, de igual importancia, apenas un par de párrafos.

No olvidemos que el ensayo es el género que nos coloca frente al lector de manera más directa. Como ocurre en las otras formas de no ficción que hemos visto hasta ahora, no existen intermediarios como el narrador o los personajes, pero además el ensayo tiene la peculiaridad de transmitir lo que ve mediante una reflexión, es decir, las palabras no transmiten una emoción generada por un acontecimiento puntual o se limitan a adoptar una perspectiva en un momento concreto, como ocurre por ejemplo con los reportajes de viajes, sino que muestran nuestra actitud, nuestra postura acerca de una determinada cuestión. Ya no recordamos a cierto personaje histórico mediante una biografía, ni echamos de menos nuestro paso por Groenlandia o por los pueblos aislados del Nepal, mostramos abiertamente nuestro modo de pensar, nuestra opinión, sólida y bien argumentada y la defendemos con nuestra firma personal. Y aunque esto también se deje ver en cierta medida en los reportajes, crónicas o biografías que podamos escribir, en ellos siempre predominará el objetivo tratado, ya sea un país, un personaje histórico o un suceso específico, mientras que en el ensayo estaremos ante todo nosotros y nuestra opinión. Hablamos. Sin paisajes, sin música de fondo, sin sombras ni ruido, sin bajar la mirada ante los ojos del lector.

En definitiva, después de todo lo dicho podemos deducir la siguiente definición: el ensayo es el arte de saber argumentar, con la mayor eficacia y profundidad posibles, una reflexión personal.



Llegados a este punto nos podemos preguntar de qué se nutre el ensayo y qué fuentes nos sirven de inspiración, documentación y estímulo para escribir un discurso narrativo de este tipo. Puede que Octavio Paz, con estas palabras de introducción a su trabajo sobre el

erotismo y el amor, nos haya dejado algunas pistas:

> ¿Cuándo se comienza a escribir un libro? ¿Cuánto tiempo tardamos en escribirlo? Preguntas fáciles en apariencia, arduas en realidad. Si me atengo a los hechos exteriores, comencé estas páginas en los primeros días de marzo de este año y lo termine al finalizar abril: dos meses. La verdad es que comencé en mi adolescencia. Mis primeros poemas fueron poemas de amor y desde entonces este tema aparece constantemente en mi poesía. Fui también un ávido lector de tragedias y comedías, novelas y poemas de amor, de los cuentos de *Las mil noches y una noches* a *Romeo y Julieta* y *La cartuja de Parma.* Esas lecturas alimentaron mis reflexiones e iluminaron mis experiencias. En 1960 escribí medio centenar de páginas sobre Sade, en las que procuré trazar las fronteras entre la sexualidad animal, el erotismo humano y el dominio más restringido del amor. No quedé enteramente satisfecho pero aquel ensayo me sirvió para darme cuenta de la inmensidad del tema.
>
> *La llama doble* (1993), Octavio Paz

Algunos de los temas que nos persiguen durante años, durante toda nuestra vida quizá, acaban por encontrarnos, aunque no siempre están dispuestos a convertirse en algún tipo de forma narrativa. Unos se acomodan fácilmente a la ficción, se encarnan en personajes y llegan al lector transformados en un relato que, de algún modo, transmite nuestra esencia. Otros prefieren el formato directo, el ensayo, la conversación cara a cara con el lector que nos muestra desnudos, sin intermediarios. Y desde que dan vueltas en nuestra mente hasta que llenan las páginas de un libro, siguen un proceso intermitente e imprevisible del que solo somos conscientes en una mínima parte. Puede que el resultado final presente una estructura tan bien tramada que nos dé por pensar que todo estaba así de claro y en orden desde el principio, pero nada más lejos de la realidad. El ensayo nace del caos, o de una emoción libre, si se prefiere ver así, y como casi todo lo importante acaba encontrando el modo de salir a la superficie, de hacerse notar y darnos las claves para entenderlo.

Y cuando lo entendemos empieza el trabajo de construcción, comenzamos a darle forma hasta que se acomoda a nuestra mejor forma de expresión, aquella con la que realmente sentimos la libertad de comunicar y que puede mostrarse mediante un libro, un discurso, una canción, una pintura e incluso unos pasos de danza. Del sentimiento original pasamos a una actitud, quizá sin saberlo, después aprendemos con algunos errores, vemos el mundo con ojos nuevos, buscamos en nuestro fondo de armario y un buen día llega un relato, o como le sucedió a Octavio Paz, un poema. Y a partir de ahí, una conexión, un compromiso, un deseo y una voluntad.

> Este libro tiene una relación íntima con un poema que escribí hace unos pocos años: *Carta de creencia.* La expresión designa a la carta que llevamos con nosotros para ser creídos por personas desconocidas; en este caso, la mayoría de mis lectores. También puede interpretarse como una carta que contiene una declaración de nuestras creencias. Al menos, ese es el sentido que yo le doy. Repetir un título es feo y se presta a confusión. Por esto preferí otro título, que, además, me gusta: *La llama doble.* Según el Diccionario de Autoridades la llama es la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en

figura piramidal. El friego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y esta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida.

La llama doble (1993), Octavio Paz

UN OBSERVADOR EN EL MUNDO

Parece que, después de todo lo visto, si nos disponemos a desarrollar un proyecto literario, uno de los primeros pasos que tenemos que dar es decidir si lo hacemos mediante un género de ficción, como un cuento o una novela, o a través de un ensayo o un reportaje. Sin embargo, ¿existe realmente tal distinción?

En principio sí, hay muchos argumentos técnicos que la justifican. Sin embargo, si somos capaces de recordar el punto de partida, la fase en la que nuestro producto literario era solo un sentimiento sin definir o una mezcla espontánea de ideas, nos daremos cuenta de que la distinción entre algo ficticio o algo real tenía poco sentido. De hecho, la elección viene un poco después, cuando damos forma a esas ideas y nos acercamos al momento de la comunicación. «¿Qué queremos contar con todo esto?», nos preguntamos, y al responder podemos vernos de golpe al inicio de una novela o escribiendo las primeras líneas de un ensayo, probablemente con la certeza de que en cualquier caso hemos elegido el mejor vehículo posible.

Lo que no nos pasa desapercibido es que hemos decidido hablar de algo que sucede a nuestro alrededor, algo que quizá no sea original ni único en sí mismo, que puede ser incluso muy común, pero que nadie contará jamás como lo haremos nosotros. En el sentido más estricto de la palabra, haremos algo excepcional, una construcción creativa que llevará nuestra huella dactilar y no será otra cosa que el resultado de una forma única de observar el mundo. Si no fuera así, el primer escritor que hubiese dicho algo sobre cualquiera de los grandes temas universales, el amor, la vida y la muerte, habría dicho ya todo lo que hay que saber, habría hecho una exposición cerrada que todos deberíamos asumir como única e invariable. Afortunadamente no es así y, pase el tiempo que pase, aunque se escriban cientos de libros sobre un tema concreto, siempre habrá alguien que tenga algo nuevo que aportar, que sepa contar lo que ve y nos diga: «¿Os habéis fijado en esto alguna vez?».

Los cafés de Buenos Aires tienen un encanto particular. Ya sea como escenario de encuentros amistosos, desayunos solitarios o rincones de lectura, se esparcen por la ciudad alojando al pensamiento, la tristeza, el aburrimiento o, simplemente, matizando una espera.

Por sus ventanales se ve desfilar a la gente que, inmersa en sus mundos, pasa por la calle. Algunos apurados, otros distraídos. Hasta que alguien abre la puerta, elije una mesa y se adueña de un espacio que, por algunos minutos, se vuelve absolutamente propio.

Así lo he hecho yo también y, durante muchos años, han sido mi sala de estudio, mi lugar de trabajo y el sitio en el que tomé algunas de las decisiones más importantes de mi vida.

Encuentros (2012), Gabriel Rolón

14
El universo imaginario

Quien jamás ha fracasado en algo no puede alcanzar la grandeza.
HERMAN MELVILLE

Hasta la construcción más grande y compleja que pueda existir fue alguna vez un montón de piezas desordenadas, y antes de eso una simple idea, un pensamiento que ocupó la mente de alguien con tanto detalle que llegó a convertirse en una obsesión. Y sea por aquello de que se construye con las palabras, o que los escritores y los arquitectos tienen sueños, y pesadillas, que no les dejan dormir, cada obsesión no tarda en encontrar su propio camino para hacerse real.

Todos soñamos con ver terminado nuestro mundo imaginario, nuestra gran obra de ficción en la que cada idea tenga una forma definida y los personajes, si los hay, encuentren su espacio. Puede parecer una tontería pero cuando caracterizamos un personaje estamos creando al mismo tiempo una intención, colocamos un habitante en nuestro relato, en medio de alguna parte, y enseguida observamos que lo primero que hace es mirar alrededor, buscar referencias, conocer bien el escenario para descubrir cuanto antes qué está haciendo allí. Puede que su mirada se cruce con otras, o sus manos toquen enseguida las paredes de una habitación, pero no se detendrá hasta sentir que su espacio le pertenece. Entonces encontrará al lector, conectará con él, algo que a veces ocurre casi en el mismo instante de entrar en escena y otras veces muchas páginas después, y ambos firmarán un pacto de colaboración, un contrato que les mantendrá unidos hasta que los dos alcancen sus objetivos. Otra razón más por la que los escritores debemos dejarlos solos y desaparecer.

Pero este proceso creativo, a veces tan complejo y tan elaborado como hemos podido comprobar en los capítulos de este libro, no siempre requiere una excepcional destreza para diseñar cada pieza, o una concentración permanente en cada paso, también se siente cómodo en medio del caos, dejándose llevar por impulsos, por una intuición que la mayoría de las veces acierta con los ojos vendados, sin necesidad de calcular, sin medir con tanta precaución cada parte de la estructura ni preocuparse del ritmo segundo a segundo. Porque los cuentos, las novelas, los ensayos y las cartas saben improvisar muy bien, se acomodan a la escritura espontánea con facilidad y a veces no necesitan apoyarse en los límites de un armazón. Eso sí, necesitan que estemos pendientes de ellos, que escuchemos cómo se expresan, que

seamos constantes y no les dejemos abandonados en un cajón cuando no sepamos hacia dónde avanzar.

Puede que solo con perseverancia y orden podamos recorrer buena parte del camino sin necesitar nada más. Y sin olvidar estas dos cualidades fundamentales iremos añadiendo la técnica necesaria en cada momento, aprenderemos a saltar obstáculos, a vencer el miedo y a divertirnos con algunos aciertos de la casualidad, mientras nos hacemos cada vez más expertos, nos equivocamos, y pase lo que pase seguiremos avanzando con voluntad firme sin apartar la vista del final del trayecto.

PERSEVERANCIA Y MÉTODO

Érase una vez, en las tierras lejanas e inexploradas de Pekín, una hermosa princesa cuyo destino estaba unido a una poderosa maldición. Su padre, el emperador, estaba desesperado pues por más pretendientes que acudían al reino para pedir su mano, no había uno solo que fuera digno de ella. Para resolver este asunto, su majestad dispuso que la princesa Turandot solo se podría casar con el príncipe que fuera capaz de adivinar tres acertijos. Todo aquel que no pudiera superar la prueba, sería ejecutado.

Hombres de los rincones más alejados del mundo acudieron a la llamada del emperador para probar fortuna, pero ninguno tuvo éxito, ni siquiera el apuesto príncipe de Persia, que a pesar de su confianza y su arrogancia se precipitó y no supo resolver los enigmas. Su ejecución generó gran expectación, acudió una gran multitud con la esperanza de que la princesa, al encontrarse frente a él, fuese compasiva y ordenase su absolución. Pero Turandot lo miró con indiferencia y pidió que se cumpliese su destino. Mientras, entre la gente, un joven desconocido se quedó fascinado con la princesa y, a pesar de que los guardias de palacio hicieron todo lo posible por disuadirlo, se acercó al gigantesco gong situado en el lugar más elevado de la plaza y lo golpeó tres veces con decisión, anunciando así su intención de participar en el desafío.

Poco después se encontraron frente a frente Turandot y el desconocido. Ella lo observó con cierta condescendencia y formuló el primer acertijo, convencida de que aquel joven inexperto e impulsivo sería incapaz de hallar la respuesta: «¿Quién es el fantasma que cada noche nace de nuevo en el hombre y muere cada día?». El joven sonrió con seguridad y respondió enseguida: «La esperanza». La princesa no pudo ocultar un gesto de sorpresa pero no tardó en hacer la segunda pregunta: «¿Qué es lo que flamea como una llama y no es fuego, y arde como la fiebre, pero se enfría en la muerte?». A lo cual

él respondió sin dudar: «La sangre». Turandot endureció la mirada y alzó su voz para lanzar el último reto: «¿Qué es lo que quema como el hielo, y cuanto más frío es, más quema?». Ante las dudas del joven, la princesa sonríe con satisfacción y se dispone a ordenar que lo ejecuten. Pero entonces él la mira fijamente a los ojos y responde: «Turandot».

El emperador sonrió triunfante tras escuchar la respuesta acertada y se dispuso a anunciar que al fin su querida hija había roto la maldición, pero esta comenzó a llorar y le rogó que no la entregara a un desconocido, petición que el rey rechazó ya que el desconocido había cumplido con las reglas establecidas. Sin embargo, al ver la desesperación de la princesa, el joven desconocido se acercó y le propuso un nuevo desafío: «Si antes de que amanezca adivinas mi nombre, moriré».

Turandot acepta y ordena pena de muerte para todo el que sepa el nombre del desconocido y no se lo diga, mientras el joven espera con ilusión la llegada del amanecer…

Nessun dorma! Nessun dorma! *Tu pure, o Principessa,* *nella tua fredda stanza* *guardi le stelle* *che tremano d'amore e di speranza!* *Ma il mio mistero è chiuso in me,* *il nome mio nessun saprà, no, no,* *sulla tua bocca lo dirò!*.....	*¡Que nadie duerma! ¡Que nadie duerma!* *También tú, princesa,* *en tu fría habitación* *contemplas las estrellas* *que tiemblan de amor y de esperanza!* *Pero mi misterio está encerrado en mí.* *¡Mi nombre nadie sabrá, no, no,* *sobre tu boca lo diré!*.....

Aria de la ópera *Turandot* (1926), Giacomo Puccini

Quien piense que perseverar consiste solo en insistir, más vale que vaya cambiando de idea. Porque de todos los factores que influyen de forma más o menos directa en la creación de una obra literaria, desde la necesaria formación técnica hasta la capacidad de concentración, pasando por una imprescindible capacidad intuitiva, la propia experiencia y hasta, por qué no, una buena dosis de suerte, no podemos encontrar uno solo en el que la fe, o si se quiere, la confianza, no tenga un papel determinante. Y eso incluye por supuesto la perseverancia, sin duda una cualidad indispensable para todo escritor, que desde un principio tenemos que liberar de sus connotaciones de rigidez y disciplina, y entenderla como una forma libre y bien dirigida de confiar.

¿Confianza sin disciplina? No, pero la segunda llegará de forma natural cuando aprendamos a creer, sincera e incondicionalmente, en nuestras capacidades. Llegará también el orden, poco a poco, nuestra mente empezará a pensar en términos de estructura, ritmo y recursos literarios, fijaremos una meta y aprenderemos a dividir el trayecto en

etapas, y poco después a reconocer cuándo hemos superado cada una de ellas. Comprobaremos los efectos de nuestros progresos con auténtica expectación, conscientes de que sabremos hacerlo mucho mejor un tiempo después y de que avanzaremos mucho más si nos dedicamos a estudiar nuestros errores que si repasamos una y otra vez nuestros aciertos. Desarrollaremos excepcionalmente nuestra capacidad para escuchar, aprenderemos a distinguir muchos más tonos y matices de los que pensábamos que podían existir, nos volveremos adictos al café, al chocolate o a los deportes extremos (que cada uno elija lo que le parezca) y estaremos tantas veces tan cerca de una emoción o de un pensamiento que antes de saber lo que significa tendremos unas ganas irresistibles de compartirlo.

Seguramente faltan algunos detalles, pero dedicarse a escribir viene a ser algo más o menos así, un equilibrio, la confianza del príncipe desconocido, la búsqueda de la princesa Turandot, un encuentro y una voz que aprende a coser con sentido. El maestro Puccini fue un gran contador de historias.

Claves para grandes distancias

Pero vamos más allá. La perseverancia tampoco es un sinónimo de escritura. Es una cualidad indispensable, desde luego, pero al desarrollarla no significa que nos estemos convirtiendo en expertos dominadores del lenguaje o en creativos excepcionales, sino que nos estamos preparando para recorrer un largo trayecto, para lo cual necesitamos diseñar un buen plan.

Resulta muy poético hablar de la musa y de la inspiración en la escritura pero en la práctica, a pesar de que existe y que debemos creer firmemente en ella, aparece solo cuando le da la gana. O lo que es lo mismo, si nos sentamos frente a lo hoja en blanco a esperarla, lo más probable es que antes de una semana hayamos abandonado definitivamente nuestra intención de escribir. Y no es que la musa tenga especial manía a los escritores (eso espero), pero sus funciones son muy variadas, el mundo muy grande y tiene muchas más cosas que hacer que ocuparse de alimentar constantemente nuestra inspiración. Llegará de vez en cuando, permanecerá a nuestro lado un tiempo indefinido y se volverá a marchar, y así sucesivamente sin que sus particulares métodos deban preocuparnos lo más mínimo. Lo único que tenemos que tener bien claro es que la escritura es una carrera de fondo, un desafío que nos exige estar preparados para subirnos a un tren de largo recorrido en el que los momentos de inspiración son una pequeña, aunque muy estimulante, parte del camino.

Cuando en literatura nos referimos a largos trayectos, paciencia,

perseverancia, fe y otras cualidades por el estilo, lo hacemos con referencia al tiempo, como es lógico, aunque conviene precisar que en este caso se trata de un concepto muy similar a lo que los científicos definen como tiempo geológico. Sí, eso es, y que nadie se desanime en este punto, pero si recordamos nuestros primeros pasos en el mundillo literario y esa extraña percepción de que en cuestión de seis meses (un año como máximo), tendríamos una novela publicada, otra u otras dos en camino, una buena agencia literaria negociando suculentos contratos, tres o cuatro editoriales peleándose por nuestra obra y una inmensa colección de fans esperando nuestra dedicatoria, no tendremos más remedio que soltar una buena carcajada. Solo como desahogo, que nadie se lo tome a mal. Porque pocas virtudes nos ayudarán a desarrollar este oficio tanto como la paciencia, la tengamos o no, eso da igual, y una de las primeras cosas que tendremos que separar al iniciar un proyecto, por nuestro bien, es nuestra motivación y nuestro entusiasmo de todos los factores externos que no vamos a poder controlar.

Escribimos para compartir. Sin duda, nos encantará ver nuestro libro publicado y comprobar qué lugar ocupa, intelectual y emocionalmente, entre los lectores; sin embargo, la ansiedad por ver nuestra obra en la calle cuanto antes puede ser nuestro gran enemigo. Cuando hablamos de largos recorridos, no solo hay que pensar en la distancia sino, más importante aún, en disfrutar de cada paso, en sacar partido de cada situación y aprovecharla cuando se presenta, sin pensar en lo mucho que quede por delante, algo que puede resultar muy obvio pero que conviene tener presente. Y para eso, un buen método, un buen plan de viaje nos va a resultar enormemente útil.

Método, el que sea, incluso el caos

Se podrían escribir varios libros sobre los múltiples procedimientos, trucos, estrategias y planes de toda índole que han puesto en práctica distintos escritores a lo largo de la historia de la literatura. Y lo mejor de todo es que, aunque la mayoría no tenían nada que ver entre sí, ¡funcionaron bien!, lo cual nos indica que no se trata de dar con la tecla adecuada, con la fórmula perfecta que nos permita escribir lo que queramos cuando queramos, sino que lo importante es ser fieles a un orden interno, sea el que sea.

Obviamente, un buen plan está relacionado directamente con el concepto mencionado en el punto anterior, la confianza, y por supuesto también con perseverar. Toda estrategia, intuida o aprendida, llega a partir de una certeza, nace cuando estamos convencidos de que de ese modo obtendremos el premio deseado, y es

realmente en esa convicción donde está el auténtico secreto del éxito. Algo que, eso sí, no podremos estandarizar ni regalar a otros escritores por Navidad, solo nos servirá a nosotros, y más aún, puede que solo nos sirva una vez o dos, hasta que pasado un tiempo hallemos un modo mejor de optimizar nuestros recursos.

¿El caos también sirve? Aparentemente sí, aunque todo lo que parece caótico desde fuera acaba por ordenarse con excepcional disciplina en la mente del escritor. No obstante, conviene adoptar algunos hábitos (y abandonar otros) que sirvan para estimular la creatividad, para familiarizarnos con el uso de herramientas complejas, gestionar bien nuestros momentos de trabajo y nuestros descansos, o para no olvidar cosas tan evidentes como que para escribir mucho y bien hay que dedicar un tiempo proporcional a la lectura.

Después de todo lo dicho, serviría de poco escribir a continuación una lista de lo que debe hacer o no un escritor para desarrollar su trabajo, pero vamos a echar un vistazo a unos cuantos hábitos muy curiosos. Cuando abordamos los géneros de ficción, vimos el significado del Círculo de Campbell en el contexto de la literatura fantástica, cómo nacían relatos constantemente de aquel grupo de jóvenes talentos. Aquella explosión de la ciencia ficción, definida como «Edad de Plata», es muy conocida, lo que quizá no lo sea tanto es el peculiar método de trabajo que ponía en práctica alguno de sus miembros.

Imaginemos a Theodore Sturgeon, Isaac Asimov y al propio John Wood Campbell, en una reunión editorial. Campbell era extremadamente exigente y estaba obsesionado con que la mente humana debía prevalecer sobre todo lo demás. Cualquier relato debía dejar clara la superioridad del hombre con respecto a otras especies, alienígenas o no, y necesitaba repetirlo incansablemente a todo el que trabajase para él, en cada reunión. Sturgeon, por su parte, tenía un sentido estético muy particular; de hecho, sus obras destacan por un toque elegante y poético. No obstante, casi nada tenía la calidad suficiente para él, ni sus creaciones ni las de sus compañeros. Afirmaba lo siguiente: «El noventa por ciento de la ciencia ficción es basura, pero también el noventa por ciento de todo es basura», una frase que repetía como un mantra, también varias veces en cada reunión editorial. Y por último Asimov, cuya gran paradoja es desconocida por muchos de sus lectores: era claustrofílico (necesidad de estar en espacios pequeños y cerrados). Por tanto, solo podía crear grandes aventuras extraterrestres, imaginar viajes espaciales y universos inabarcables, cuando escribía en lugares minúsculos. De lo contrario, se bloqueaba. Así que, cuando se reunían en el despacho de Campbell para decidir qué relatos incluían en el siguiente número de

la revista, nos podemos imaginar el cuadro. Mientras uno les arengaba sin descanso desde lo alto de la mesa sobre la necesidad de resaltar la inteligencia humana, otro maldecía mirando al suelo mientras afirmaba que, eligieran los textos que eligieran, iban a llenar las páginas con basura, y el tercero tomaba notas sin decir palabra desde el interior de un cajón, como un cronista difunto en una reunión de locos.

En definitiva, cada uno tenemos un método, similar al de otros escritores o absolutamente particular, pero eficaz. Seguramente, aunque nadie pueda explicar por qué, en todos ellos se guarda la semilla de una obra extraordinaria:

> Escribo mientras me enfrento a una pared, que por cierto, me parece que es la metáfora perfecta de lo que significa ser un escritor.
>
> Francine Prose

PRÁCTICA, ERRORES Y MUCHA LECTURA

Dentro de los hábitos y procedimientos utilizados por cada escritor, se dan por hecho dos costumbres indispensables para el desarrollo de un buen pulso creativo: la práctica y la lectura. El error, derivado de ambas y pieza clave del éxito, es una cuestión sobre la que también vamos a reflexionar un poco más adelante.

Practicar, con un propósito

El tema de la práctica parece algo indiscutible, en principio, ya que como sucede en cualquier otra disciplina, tanto mental como física, se aprende con la experiencia, con el uso constante de las herramientas en todas las situaciones narrativas que se nos puedan ocurrir. Sin embargo, donde entra de nuevo el asunto del método personal es en el tiempo que dedicamos a dicha práctica y en la forma que nos resulta más eficaz. Hay quien aconseja escribir a diario, siempre a la misma hora, más o menos un mismo número de palabras; muchos consideran más eficaz cambiar de hábito con frecuencia para que la inspiración pueda despertar a cualquier hora del día; otros prefieren dedicar más horas al estudio y a la lectura que a la práctica en sí, y algunos eligen escribir solo cuando realmente se sienten preparados. En cuanto al contenido, las variantes se multiplican. Hay quien reparte los días de trabajo en orden alterno y dedica uno a la narración en sí y el siguiente al tratamiento de los personajes y los diálogos, quien dedica parte de su tiempo a copiar textos clásicos para aprender de los

grandes maestros…, y muchas combinaciones más. Lo cierto es que todas funcionan bien, al menos mientras no perdamos de vista nuestro objetivo.

Esto último es fundamental. Cuando nuestro propósito está claro, ya sea escribir un relato determinado o resolver con éxito cada una de las piezas que lo componen, la práctica se focaliza, adquiere un sentido específico y resulta mucho más eficaz. Es decir, podemos establecer una disciplina de trabajo concreta mediante la que podamos practicar en pocos días todos los recursos técnicos que conocemos; dedicamos un día a los diálogos, otro a los segmentos anacrónicos, a la composición de escenas…, pero cuando realmente aprenderemos a manejar dichos recursos será cuando podamos utilizarlos para construir, cuando nos dispongamos a dar forma a una de nuestras ideas para transformarla poco a poco en una gran historia.

Por tanto, tratemos de practicar con un fin, escribamos una novela, un relato breve, un ensayo o lo que sea pero hagámoslo para que la teoría no se quede en un montón de normas aprendidas de memoria o pegadas en el corcho de la pared. Y cuando no podamos avanzar, cuando necesitemos ideas nuevas o inspiración, seguramente habrá llegado el momento de buscar entre nuestros libros, escoger ese que hace semanas queríamos empezar y disfrutar de un buen rato de lectura.

Lectura, para sentir

Decía Vladimir Nabokov, en uno de sus muchos ensayos dedicados a la creación literaria, que cuando nos dispongamos a leer, cuando nos sentemos en nuestro rincón favorito y centremos nuestra atención en la primera página de un libro, debemos dejar nuestra mente a un lado, y también las preocupaciones o demás asuntos que nos puedan distraer de la lectura. Si vamos a leer, hagámoslo «con la médula espinal».

El gran narrador ruso se refería, por supuesto, a dejar que la historia nos emocione, que la perciban nuestras ganas de disfrutar, nuestra capacidad de asombro y nuestra curiosidad, y dejemos el análisis profesional para otro momento. Esto resulta realmente complicado para un escritor, que constantemente está trabajando con las palabras en todos los sentidos posibles, montando y desmontando escenas, tratando de lograr un efecto determinado sin perder la precisión y con la mente siempre activa, como un radar. Leer de una forma «no contaminada» parece casi imposible pero Nabokov estaba en lo cierto y cuando lo logramos, cuando conseguimos disfrutar de un relato sin ver el mecanismo que hay detrás, estamos avanzando mucho más de

lo que pueda parecer.

Al fin y al cabo se trata de colocarse en el lugar del lector, de quien solo quiere que la lectura suponga un estímulo, emocional e intelectual, y no tiene el más mínimo interés en descubrir cómo fue construida. De ese modo aprenderemos a simplificar el camino, a eliminar barreras y complicaciones innecesarias la próxima vez que nos sentemos frente al ordenador. Nos daremos cuenta de que tanto la escritura como la lectura deben fluir y que los grandes relatos, por muchas cosas que cuenten, son esencialmente claros y directos.

Pero dejemos aparte, por un momento, el asunto de la escritura y vamos a centrarnos exclusivamente en el acto de leer. No pensemos siquiera en los beneficios que nos reporta desde la perspectiva profesional, vamos a ver qué ocurre durante el tiempo que nos dejamos llevar por un buen libro:

> Desde los últimos disparos, Gisors se había propuesto no fingirse el justificador.
>
> —Si no por usted, ¿verdad?, por otro. Es como si un general dijese: con mis soldados, puedo ametrallar la ciudad. Pero si fuese capaz de ametrallarla, no sería general… no se hace uno general más que saliendo de Saint-Cyr. Además, los hombres son, quizá, indiferentes al poder… Lo que los fascina ante esa idea, ya ve usted, no es el poder real; es la ilusión del buen placer. El poder del rey es gobernar, ¿no es cierto? Pero el hombre no tiene deseo de gobernar: siente el deseo de dominar; usted lo ha dicho. De ser más que hombre, en un mundo de hombres. Escapar a la condición humana, le decía yo. No poderoso, sino todopoderoso. La enfermedad quimérica cuya justificación intelectual no es más que la voluntad de potencia, es la voluntad de deidad: todo hombre sueña con ser un dios.
>
> Lo que decía Gisors confundía a Ferral; pero su inteligencia no estaba preparada para acogerle. Si el viejo no le justificaba, no le libraría ya de su obsesión.
>
> —En su opinión, ¿por qué los dioses no poseen a los mortales más que bajo formas humanas o bestiales?
>
> Como si la hubiese visto, Gisors sintió que una sombra se instalaba al lado de ellos. Ferral se había levantado.
>
> —Tiene usted necesidad de comprometer lo esencial de usted mismo para sentir más violentamente su existencia —dijo Gisors, sin mirarle.
>
> *La condición humana* (1933), André Malraux

En todos los capítulos de este libro hemos tratado las distintas reglas de la escritura, las que nos ayudan a construir un producto literario a mayor o menor escala, desde múltiples ángulos, pero también podemos mirar desde el otro lado del cristal y ver que la lectura también tiene las suyas. No se trata de establecer un método o dictar unas normas sobre el mejor modo de leer, ni mucho menos, ya hemos visto que debe entenderse como un acto espontáneo y libre, un contacto emocional que, en la medida de lo posible, no derive en un análisis técnico. Por tanto, cuando hablamos de «reglas de lectura», o de su condición, nos referimos a sus cualidades, a la capacidad de un texto para captar nuestra atención y trasladarnos a un mundo fantástico.

Como vimos en los primeros capítulos, un relato, sea de ficción o

no, llega como una propuesta. No se trata de una imposición, ya que somos nosotros los que nos acercamos libremente a él, ni de una pregunta, como si se tratase de una argucia publicitaria para buscar una reacción inmediata. Tampoco es un producto ambiguo o sin definir. Es una propuesta, sin duda, o una invitación, para quienes lo quieran ver desde una perspectiva aún más sugerente, que viene a buscarnos directamente, sin rodeos. No es una historia que iba de camino a otra parte o una porción de texto extraviada que se chocó con nosotros por casualidad, en absoluto. Es una estructura que nos dedica su tiempo, que vino a nuestro encuentro. Y esto último, que parece un error porque podría estar escrito al revés, no lo es. Un libro nos encuentra y nos dedica su tiempo, independientemente de que nosotros quizá busquemos algo distinto o estemos acostumbrados a vivir a mucha velocidad.

Equivocarse para aprender

Aparte de tener presente la conocida frase «aprendemos más de nuestros errores que de nuestros éxitos», podemos obtener un gran rendimiento en nuestro trabajo si en nuestras previsiones, en el modo de organizar nuestro tiempo y nuestros recursos, dejamos que los errores participen como un elemento más. Y no como un contratiempo molesto e inevitable, sino como un factor esencial para alcanzar nuestro objetivo.

Cada proyecto que concebimos y tratamos de poner en práctica está en constante transformación, está compuesto por un número incalculable de elementos, en un sentido físico, mental, emocional…, y siempre es susceptible de mejora. Esto puede interpretarse de muchas maneras pero parece claro que, si algo tiene la capacidad constante de mejorar, es que tiene ciertos errores o desajustes en su composición. Lo cual nos lleva a eliminar cuanto antes todas las connotaciones negativas de este concepto, porque un error no es más que la diferencia entre una previsión y el resultado real obtenido. Es decir, en términos literarios, equivocarse es utilizar la herramienta inadecuada, tratar un tema con el tono que no corresponde, acumular demasiados datos, no incluir información fundamental, subestimar la capacidad deductiva del lector…, y muchas cosas más que solo aprenderemos cuando las hagamos por primera vez.

Cuando en literatura decimos que no hay reglas fijas y que cada reto se puede resolver de muchas formas distintas, nos referimos a que no existe otro modo de acertar que hacer, al menos, un intento. Se trata de asumir riesgos y tomar decisiones, con la certeza de que no hay una fórmula matemática que esconda la única solución, sino confianza

y ensayos, propuestas que a veces toman forma de salto al vacío, en las que lo de menos es la cantidad de errores de cálculo que puedan tener.

Además, eliminar del error las connotaciones negativas evitará que nos desanimemos cuando se repita con mucha frecuencia. Es más, si somos capaces de verlo como el resultado de una actitud valiente, como la consecuencia lógica de asumir riesgos en el proceso creativo, nos daremos cuenta de que no es otra cosa que una pieza clave del éxito, un elemento más con el que debemos contar sin duda alguna sobre su eficacia.

SALTARSE LAS REGLAS

Ahora que estamos cerca del final, que conocemos herramientas de todo tipo, hemos creado grandes personajes, hemos aprendido a manejar el tiempo, a dividir nuestras creaciones en sus partes fundamentales y a volverlas a unir para contar al lector una historia extraordinaria, vamos a divertirnos de verdad. Empecemos a escribir la tercera escena, o mejor, la octava, dejemos al personaje principal al borde de un acantilado antes de conocer su identidad, revelemos un dato secreto, cosamos parte del principio con parte del final, inventemos un vals, juguemos con la máquina del tiempo y quedémonos con una emoción, o un pensamiento, como guía principal del hilo conductor. ¿Un caos? Sí, o más concretamente, descontrol, dejar que la escritura se construya con imaginación, no con una completa colección de reglas.

Esto, que parece una afirmación irresponsable y sin fundamento, es una definición muy precisa de la creación literaria, ese concepto que utilizamos con mucha frecuencia sin darnos cuenta de que lo estamos limitando entre demasiadas consideraciones estructurales y gramaticales fuera de lugar. Es decir, no se trata de aprender antes de nada los principios teóricos y después intentar desarrollar con ellos la escritura creativa sino a la inversa, primero crear, iniciar el proceso, y a continuación darnos cuenta del momento en el que nos encontramos y qué necesitamos aprender de él.

Obviamente, estemos en el punto que estemos, tanto si somos escritores experimentados como si somos principiantes, tendremos una mezcla de ambas cosas, sabremos algunos (o muchos) conceptos teóricos y habremos hecho unos cuantos intentos creativos. No obstante, no podemos olvidar que toda norma o disposición técnica es, necesariamente, restrictiva, es decir, muestra con claridad el concepto al que se refiere pero limita su aplicación a casos concretos, a las situaciones en las que se pueda usar correctamente. Así, aprendemos

cuándo es el momento adecuado para usar cada modalidad del discurso, dónde se deben colocar los segmentos anacrónicos, cuál es el momento idóneo para presentar un personaje, cuándo es necesario utilizar un determinado tiempo verbal, etc. Pero si damos prioridad a esto, estamos limitando nuestra capacidad, estamos entendiendo la creación literaria como una sucesión de piezas bien ensambladas, y no es así.

Nos hemos referido a lo largo de todo este libro a la escritura creativa como un proceso de construcción pero en ningún caso con la idea de que un relato se entienda como la consecuencia de un planteamiento técnico perfecto. En absoluto. El impulso creativo debe ser raíz y motor de todo el proceso, y la mecánica será su marco de referencia, su orden interno, pero no una condición que se anticipe a sus decisiones.

Si pensamos en la escritura de este modo, tendremos una buena evolución profesional, nos convertiremos en mejores y más eficaces creadores con cada proyecto. Primero la idea, el destello, la explosión, y después su traducción a elementos técnicos, su construcción eficaz. Parece fácil pero sin darnos cuenta, cuando dedicamos mucho tiempo al aprendizaje de herramientas y recursos de todo tipo (algo, por otra parte, totalmente indispensable), acabamos utilizándolos como fuente, es decir, pensamos en crear una escena o una pausa, en insertar una elipsis o ubicar bien los núcleos de nuestro ciclo narrativo, cuando lo único que nos tiene que importar, en principio, es la primera mirada del protagonista, la luz que se filtra a través de las cortinas de su habitación o sus pensamientos al colocar los pies sobre la alfombra.

Saltarse las reglas es ensayar un estilo, acostumbrarse a buscar un camino propio que convierta la escritura en una seña de identidad. Saber cuál es nuestra meta no nos impide ir hacia ella de una forma original, explorar, utilizar las referencias comunes para inventar nuestra propia fórmula magistral. La técnica, como los buenos consejos o la experiencia de otros escritores, nos resultará muy útil, nos servirá para aprender un procedimiento mecánico capaz de juntar palabras con sentido en un papel, pero no nos enseñará a crear.

UN ESTILO ÚNICO Y PERSONAL

Como habremos intuido ya, el estilo, más que una cualidad, se puede definir por la suma de todos los rasgos que nos identifican, desde los que dibujan con trazo grueso nuestro carácter, hasta las pequeñas marcas que la experiencia va dejando sobre la piel.

Cuantas menos explicaciones necesita, mejor construido está, y convierte nuestra escritura en un producto exclusivo, en una pieza de

colección resistente a las modas que con el tiempo gana riqueza y profundidad y, sobre todo, se mantiene fiel a sí misma, cumple uno de los requisitos fundamentales para que todo lo que podamos crear tenga auténtica trascendencia. Porque podemos saltarnos las normas, afrontar toda clase de retos, comunicar mediante ficción o no, comprobar si nos sentimos más cómodos con la escritura reflexiva o creando escenas de acción…, pero si no somos fieles a nuestro estilo, si pensamos que nos conviene seguir la literatura de moda o imitar a los escritores que ocupan los primeros puestos en las listas de ventas, perderemos nuestra identidad.

A veces sucede, por impaciencia, por ganas de que nuestro trabajo sea bien recibido, por miedo al fracaso y algunas razones más, que adaptamos nuestra maduración creativa a ciertas referencias externas, a una dinámica totalmente distinta, y generalmente opuesta, a nuestro ritmo interno. Notamos que la melodía está desafinada, que la energía creativa no fluye adecuadamente, y nos damos cuenta de que no estamos cómodos, pero insistimos, pensamos que es un proceso de adaptación normal, que aún no sabemos la técnica suficiente o que no hemos aprendido todavía a tomar el pulso al mercado. Y lo cierto es que cuanto más tratamos de imitar un estilo ajeno, más nos alejamos del nuestro. Y no porque el hecho en sí de imitar un procedimiento técnico o una propuesta inspirada sea una mala idea, al contrario, aprendemos mucho gracias a la imitación, especialmente de los maestros que por derecho propio se ganaron un lugar entre los que llamamos autores clásicos o de referencia, pero al final, después de todo lo que podamos estudiar, conocer, escuchar e intuir, en el momento de sentarnos frente a la hoja en blanco estamos solos y se reduce todo a una sola decisión. Empezar con un grito, con un susurro, con una reflexión o con un sentimiento, es una cuestión totalmente nuestra, una forma de iniciar esta particular conversación diferida que alguna vez, en alguna parte del mundo, alguien sabrá reconocer entre todas las demás. La identificará como nuestro estilo, único y personal.

Índice de autores y textos citados

El editor quiere agradecer a los propietarios de los derechos de las obras citadas en el libro las autorizaciones recibidas para reproducir los distintos fragmentos que lo ilustran. No obstante, si alguno de los créditos no hubiera sido reflejado de forma correcta, el editor ruega que le sea comunicado para corregirlo en ediciones posteriores.

ALAS, «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta.* Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2009.
ALLENDE, Isabel: *El cuaderno de Maya.* Barcelona, Plaza & Janés, 2011.
—: *La casa de los espíritus.* Barcelona, Plaza & Janés, 2011.
AMIS, Martin: *La flecha del tiempo.* Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona, Anagrama, 2001.
AUSTER, Paul: *El Palacio de la Luna.* Traducción de Maribel de Juan. Madrid, Anagrama, 1996.
AYMÉ, Marcel: «El hombre que atravesaba las paredes», en *Antología de la novela corta universal* (vol. II). Madrid, Selecciones del Reader's Digest, 1973.
BARRIE, James Matthew: *Peter Pan.* Traducción de Ana Belén Ramos y Javier Fernández. Madrid, Cátedra, 2011.
BECKETT, Samuel: *Molloy*. Traducción de Pere Gimferrer Torrens. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
BELLOW, Saul: *Carpe Diem.* Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
BENCHLEY, Peter: *Tiburón.* Traducción de Sebastián Martínez y Luis Vigil. Barcelona, RBA, 1986.
BERNHARD, Thomas: *El malogrado.* Traducción de Miguel Sáenz. Madrid, Alfaguara, 2011.
BLACK, Benjamin: *La rubia de ojos negros.* Traducción de Nuria Barrios Fernández. Madrid, Alfaguara, 2014.
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Cañas y barro.* Madrid, Alianza Editorial, 2009.
BRADBURY, Ray: *El árbol de las brujas*. Traducción de Matilde Horne. Barcelona, Minotauro, 1978.
CAMPBELL, John W.: «¿Quién hay ahí?», en *Vinieron del espacio exterior: la ciencia ficción en el cine.* Traducción de Domingo Santos y Francisco Blanco. Madrid, Martínez Roca, 1983.
CAMUS, Albert: *La peste.* Traducción de Rosa Chacel. Barcelona, Edhasa, 2005.
CANETTI, Elías: *Auto de fe.* Traducción de Juan José del Solar. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
CAPOTE, Truman: *Desayuno en Tiffany's.* Traducción de Enrique Murillo. Barcelona, Anagrama, 2010.
—: «En la antesala del paraíso», en *Cuentos completos.* Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2004.
CASTAÑO, Javier: «Viaje a Bután», rev. *Geo* (http://www.mundo-geo.es/viajes-y-expediciones/viajes/viaje-a-butan), 20/1/2013.
CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2010.
CHABON, Michael: *Chicos prodigiosos.* Traducción de Mauricio Bach. Barcelona, Anagrama, 1997.
CHACEL, Rosa: *Barrio de maravillas.* Barcelona, Seix Barral, 1986.
CHACÓN, Dulce: *Cielos de barro.* Madrid, Alfaguara, 2010.

CHÉJOV, Anton: «El talento», en *Los campesinos: novelas cortas*. Traducción de N. Tasin. Madrid, Calpe, 1920. Edición digital en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 (www.cervantesvirtual.com).
CLARKE, Arthur C. Las «leyes de Clarke», sobre el avance científico, aparecieron formuladas en distintos ensayos del autor; aquí se citan a partir del artículo «Leyes de Clarke» en Wikipedia, (cc) Creative Commons (http://es.wikipedia.org/wiki/Leyes_de_Clarke).
COLLINS, Suzanne: *Los juegos del hambre*. Traducción de Pilar Ramírez Tello. Barcelona, Molino, 2012.
CONAN DOYLE, Arthur I.: *El signo de los cuatro*. Wikisource, (cc) Creative Commons (http://es.wikisource.org/wiki/El_signo_de_los_cuatro).
CONAN DOYLE, Arthur I.: *Estudio en escarlata*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid, Cátedra, 2012.
CONRAD, Joseph: *Con la soga al cuello*. Traducción de Vlady Kociancich. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2007.
DELIBES, Miguel: *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destino, 1981.
DICKENS, Charles: *David Copperfield*. Traducción de Carmen Abreu de Peña. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2012.
—: *Grandes esperanzas*. Traducción de Manuel Vallvé. Barcelona, Planeta (col. Blacklist Clásicos), 2013.
EFE, Agencia: «La muerte de Mandela conmociona a Sudáfrica y entristece al mundo», (http://www.efe.com/efe/noticias/espana/portada/muerte-mandela-conmociona-sudafrica-entristece-mundo/1/1/2190880), 05/12/2013.
ENDO, Shusaku: *El samurái*. Traducción de Carlos Peralta. Barcelona, Edhasa, 2008.
FANTE, John: *Pregúntale al polvo*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona, Anagrama, 2012.
FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: *Isabel la Católica*. Madrid, Espasa Calpe (col. Forum), 2003.
FLAUBERT, Gustave: *La educación sentimental*. Traducción de Miguel Salabert. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
—: *Madame Bovary*. Traducción de Juan Bravo Castillo. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2011.
FRANCO, Jorge: *Rosario Tijeras*. Barcelona, Seix Barral, 2004.
FRANKLIN, Jonathan: «Río desde las alturas», rev. *National Geographic Traveler* (http://www.ngenespanol.com/traveler/714893/rio-alturas/), 29/04/2014.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*. Madrid, Cátedra, 2004.
GONZÁLEZ, Enric: *Historias de Nueva York*. Barcelona, RBA, 2006.
GREENE, Graham: *Nuestro hombre en La Habana*. Traducción de Ana Goldar. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
HARRER, Heinrich: *Siete años en el Tíbet*. Traducción de M.ª Teresa Monguio. Barcelona, Juventud, 1983.
HEMINGWAY, Ernest: *Por quién doblan las campanas*. Traducción de Miguel Temprano. Barcelona, Planeta, 1987.
IRVING, Washington: «La leyenda del valle dormido», *en Cuentos del antiguo Nueva York*. Traducción de José Novo Cerro. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 1965.
JAMES, Henry: *La lección del maestro*. Traducción de F. Corriente Basús, I. García Ureta, M. Martínez-Lage, M.ª P. Mur Dueñas y E. Vázquez Nacarino. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2008.
JOYCE, James: *Ulises*. Traducción de Francisco García Tortosa y M.ª Luisa Venegas. Madrid, Cátedra, 2005.
KAFKA, Franz: *La metamorfosis y otros relatos de animales*. Traducción de Miguel Salmerón. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2010.
KAPUSCINSKI, Ryszard: *Ébano*. Traducción de Ágata Orzeszek. Barcelona, Anagrama, 2000.
KEROUAC Jack: *En el camino*. Traducción de Martín Lendínez. Barcelona, Anagrama, 1989.
KIPLING, Rudyard: *Capitanes intrépidos*. Traducción de José Novo Cerro. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2010.
—: *Kim*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
KOCH, Herman: *La cena*. Traducción de Marta Aguilé Bernal. Barcelona, Salamandra, 2010.
LAFORET, Carmen: *Nada*. Barcelona, Destino, 2006.
LANDERO, Luis: *Juegos de la edad tardía*. Barcelona, Tusquets, 1989.
LISPECTOR, Clarice: *La búsqueda de la dignidad*. Traducción de Cristina Peri Rosi. Madrid, Siruela, 2011.
LONDON, Jack: *Colmillo blanco*. Traducción de M.ª del Mar Hernández de Felipe. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
MAALOUF, Amin: *Los desorientados*. Traducción de M.ª Teresa Gallego Urrutia. Madrid,

Alianza Editorial, 2012.
MAHFUZ, Naguib: «El traje del prisionero», en *Cuentos ciertos e inciertos.* Traducción de M.ª Jesús Viguera y Marcelino Villegas. Barcelona, Edhasa, 2001.
MALRAUX, André: *La condición humana.* Traducción de César A. Comet. Barcelona, Edhasa, 2003.
MANKELL, Henning: *Zapatos italianos.* Traducción de Carmen Montes Cano. Barcelona, Tusquets, 2007.
MARTIN, George R. R.: *Juego de tronos.* Traducción de Cristina Macía. Barcelona, Gigamesh, 2011.
MAUPASSANT, Guy de: «La noche», en *Relatos de fantasmas.* Recopilación de Carter Scott (no consta traductor). Madrid, EDIMAT (col. Eclipse), 2004.
MELVILLE, Herman: *Moby Dick.* Traducción de José María Valverde. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2010.
MENDOZA, Eduardo: *La ciudad de los prodigios.* Barcelona, Seix Barral, 2003.
MURAKAMI, Haruki: *1Q84 libro 1.* Traducción de Gabriel Álvarez Martínez. Barcelona, Tusquets, 2011.
NÉMIROVSKY, Irène: *El baile.* Traducción de Gema Moral Bartolomé. Barcelona, Salamandra, 2006.
OATES, Joyce C.: *Una hermosa doncella.* Traducción de M.ª Luisa Rodríguez Tapia. Madrid, Alfaguara, 2011.
PARDO BAZÁN, Emilia: *Insolación.* Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2009.
PAZ, Octavio: *La llama doble.* Barcelona, Seix Barral, 2001.
POE, Edgar A.: «Los crímenes de la calle Morgue», en *Cuentos.* Traducción de Gabriela Bustelo. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2011.
PROSE, Francine. La cita procede de una entrevista realizada a la autora en 1998 para *The Atlantic,* reproducida en el artículo de Laura Pérez «Curiosos hábitos de escritores famosos». *CIRQLA. El magacine de Círculo de Lectores,* (cc) Creative Commons (http://www.cirqla.com/extranos-habitos-de-escritores-famosos/), 21/10/2013.
PROUST, Marcel: *Los placeres y los días.* Traducción de Consuelo Berges Rábago. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
PUCCINI, Giacomo: «Nessum dorma!». Wikipedia, (cc) Creative Commons (http://es.wikipedia.org/wiki/Nessun_dorma).
ROLÓN, Gabriel: *Encuentros.* Buenos Aires, Planeta Argentina, 2012.
SALGARI, Emilio: *Sandokan, el tigre de la Malasia.* Traducción de Luis Vigil. Madrid, Gahe, 1973.
SAMPEDRO, José Luis: *La sonrisa etrusca.* Madrid, Alfaguara, 1992.
SARAMAGO, José: *El año de la muerte de Ricardo Reis.* Traducción de Basilio Losada. Madrid, Alfaguara, 2002.
—: *Manual de pintura y caligrafía*. Traducción de Miguel Basilio Losada Madrid, Alfaguara, 1999.
SHELLEY, Mary: *Frankenstein o el moderno Prometeo.* Traducción de Francisco Torres Oliver. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2008.
SIMAK, Clifford: *Estación de tránsito.* Traducción de José Ribera. Barcelona, Minotauro, 2003.
SIMENON, Georges: *«Un hombre en la calle»,* en *Georges Simenon.* Traducción de Carlos Pujol. Barcelona, Acantilado, 2012.
SOSEKI, Natsume: *Soy un gato.* Traducción de Yoko Ogihara y Fernando Cordobés. Madrid, Impedimenta, 2010.
STENDHAL (Beyle, H. M.): *Rojo y negro.* Traducción de Juan Bravo Castillo. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2007.
STEVENSON, Robert L.: *El diablo de la botella.* Traducción de Miguel Temprano. Madrid, Mondadori, 2009.
—: *El doctor Jekyll y míster Hyde*. Traducción de Miguel Temprano García. Barcelona, Mondadori, 2009.
—: *La isla del tesoro.* Traducción de José Torroba. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2008.
TOLKIEN, John R. R.: *La comunidad del anillo.* Traducción de Luis Domènech. Barcelona, Minotauro, 2006.
TOLSTÓI, Lev: *Ana Karenina.* Traducción de Editorial Iberia. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2010.
TORO, Venancio del: «Nelson Mandela, la sonrisa de África», rev. *Crónica* (https://www.cronica.com.gt/internacional/nelson-mandela-la-sonrisa-de-africa_33d4fe), 11/12/2013.
TWAIN, Mark: *Las aventuras de Tom Sawyer.* Traducción de José Torroba. Madrid, Espasa Calpe (col. Espasa Clásicos), 2008.

VARGAS LLOSA, Mario: «El hermano menor», en *Los jefes. Los cachorros*. Barcelona, Seix Barrall, 1980.
VERNE, Jules: *Viaje al centro de la Tierra*. Traducción de Trinidad García del Cid. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 1977.
WILDE, Oscar: *El príncipe feliz*. Traducción de Catalina Montes. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2009.
—: *El retrato de Dorian Gray*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 2010.
WOOLF, Virginia: *Al faro*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

Escribir, crear, contar. Las claves para convertirse en escritor
Instituto Cervantes

No se permite la reproducción total o parcial de este libro,
ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión
en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico,
mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos,
sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción
de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito
contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes
del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com
o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

NOTA: El editor quiere agradecer las autorizaciones recibidas para reproducir los fragmentos de obras protegidas que se citan en este libro. La procedencia de cada uno de ellos queda convenientemente recogida en el «Índice de textos citados» incluido al final del libro. Se han realizado todos los esfuerzos para contactar con los propietarios de los *copyrights*. Con todo, si esto no hubiera sido posible, o el crédito no hubiera sido reflejado de forma correcta, el editor ruega que le sea comunicado para que sea corregido en ediciones posteriores.

Del texto de Georges Simenon: *L'homme dans la rue* © 1950 by Georges Simenon Limited, todos los derechos reservados; «El hombre en la calle» © 2012 by Georges Simenon Limited, todos los derechos reservados; © de la traducción del relato "Un hombre en la calle", por cortesía de los herederos de Carlos Pujol; © de la edición, 2012 by Quaderns Cremà

Diseño de cubierta: Lacasta

© Instituto Cervantes, 2014
© Mateo Coronado, 2014

© Espasa Libros, S. L. U., 2014
Avenida Diagonal 662-664
08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com
www.espasa.es

Primera edición en libro electrónico (epub): noviembre de 2014

ISBN: 978-84-670-4326-6 (epub)

Conversión a libro electrónico: MT Color & Diseño
www.mtcolor.es